نظرية الحداثة الشعرية

بين صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2018/9/5005)

811.9

رمضان، هاني اسماعيل

نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وت.س.اليوت/ هاني اسماعيل رمضان.- عمان: دار المبادرة للنشر والتوزيع 2018

ر. أ: (2018/9/5005)

الواصفات: /النقد الادبي//الشعر العربي/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

الأردن - عمان - شارع الجامعة الأردنية
daralmobadarajo@gmail.com
DarAlmobdaraJo
00 962 795 030 790

ISBN: 978-9957-684-71-6

نظرية الحداثة الشعرية

بين صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت

د.هاني إسماعيل رمضان

الطبعة الأولى

2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا

[الكهف: 10]

الإهداء

إلى من أغدقني بجميل عطفه حبًّا

إلى من أغرقني بعظيم فضله منًّا

إلى روح الشيخ الشاعر:

أبي الوفا الشرقاوي

وفاءً وتقديرًا

***

إلى من كان قدوتي قبل أن يكون معلمي

إلى من كان صديقي قبل أن يكون شقيقي

إلى أخي الحبيب:

ممدوح إسماعيل

وفاء وتقديرا

الفهرس

مقـــدمـة..... 11
تمهيـد..... 23
الفصل الأول 51
ماهية الشعر ووظيفته..... 53
الفصل الثاني 105
البنية الشعرية 107
الفصل الثالث..... 168
الرؤية الشعرية 170
خاتمة الدراسة..... 207
المصادر والمراجع 217

مقـدمة

نزل إليوت بمكانة سامقة في الأدب العالمي، والأدب العربي على الوجه الأخـص، لما قدمه من إسهامات في تطور الشعر بنـاءً وفكـرًا، ولقـد أمسـى إليـوت ـ أو أوشـك ـ أسطورة في حقل الدراسات الأدبية، والنظريات النقدية، فلا تكاد تخلو دراسة عن الأدب الحديث إلا وأشارت إلى أعماله الشعرية، التي كانت لها الطليعة في تجديد الشكل الشعري المعاصر، وتطوير المضمون الشعري الحداثي.

ولا تخلو نظرية من النظريات النقدية إلا وأشارت ـ أيضا ـ إلى أعماله النقدية، التي أضافت إلى معاجم النقد الأدبي مصطلحات جديدة، كان لها من الذيوع ما لها، كما كـان لها من الأثر ما لها، وكفى شاهدًا على ذلك مصطلح "المعادل الموضـوعي" الـذي نـال مـن الذيوع ما لم ينله مصطلح حداثي آخر، بالرغم من كثرة هذه المصطلحات وتنوعها.

لإليوت مكانة خاصة في الأدب العربي الحديث، ويعبر عن ذلـك الـدكتور محمـد مصطفى بدوي قائلا: "وإذا استثنينا شكسبير فإنه قلّ من الشعراء الإنجليـز ـ في الحقيقـة ـ من نال ما يناله إليوت من شهرة بين جمهرة القراء العرب"[1].

لقد ذاع صيت إليوت في الأدب العربي، وتعالـت الأصـوات الـتي أخـذت تـردد اسمه، صباح مساء، وتقتبس أفكاره سرًا وعلانيةً، ممـا أصـاب إبـداعنا الأدبـي، وفكرنـا النقدي بالغث والثمين، مما دفع "ماهر شفيق فريد" أن يكتب مقالا عن "أثر ت.س. إليـوت في الأدب العربي الحديث" يندد فيه بهـذه المحـاولات المبتـورة، ويعـبر عـن محاولـة محاكـاة شعرائنا ونقادنا العرب لـ"ت.س. إليوت" بأنها "محاولة لم تؤت ـ باستثناء حالات قليلة، تُعدّ

(1) راجع: مقال أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، لماهر فريد شـفيق، مجلـة فصـول مـج4، أكتوبر1981م ، ص 186

على أصابع اليدين ـ من ثمرة غير امتلاء شعرهم بالتكلف والحذلقة والادعاء، وصرفهم عن واقعهم المعيش، والقلة القليلة التي نجحت في استلهامه قد حققت ذلك في مواضع قليلة وليس في كل نتاجها: لويس عوض، وبدر شاكر السيّاب، وصلاح عبد الصبور"[1].

ومع اتفاقنا مع الدكتور ماهر شفيق في أن إليوت لقي صخبًا أدبيًا وضجيجًا نقديًّا في عالمنا العربي الحديث؛ أدى إلى سوء فهم لنظرياته النقدية ورؤاه الشعرية؛ إلا أننا نعترف أن هذا التأثر أدى إلى إثراء الحياة الأدبية، ونمو للحوارات النقدية على صفحات المجلات العربية، ونظرة سريعة أو لمحة عابرة إلى المجلات الأدبية في فترة الستينيات تؤيد ما ندّعي، فنجد مثلا "فؤاد دوارة" يصف لنا هذا الثراء الفكري والنقدي، الذي كان نتيجة حتمية للمعارك الأدبية التي دارت حول إليوت وأفكاره على صفحات المجلات الأدبية، والصفحات المتخصصة في الجرائد، فيقول:

"فقد نشطت حياتنا الأدبية وملأت [كذا، ولعلها مُلئت] أعمدة الصحف بالحديث عن مشكلاتنا الأدبية، وبدأ الأدب يصبح مادة مقروءة في صحفنا، ووجد كتاب الصحافة المعروفون في المعركة فرصة للكتابة والتعليق، ووجد القارئ في كل ذلك موضوعًا يستحق الاهتمام والمتابعة، بل سعى بعض محرري الأحاديث الصحفية إلى النقاد والأدباء يسألونهم رأيهم في المعركة الأدبية، وكان اهتمامهم من قبل قاصرًا على نجوم السينما والإذاعة والمجتمع، وكان كل ذلك خيرًا بالنسبة لحياتنا الأدبية"[2]

وهذا ما دفع "فؤاد دوارة" نفسه بأن يترجم مقال "كارل شابيرو" "ت.س. إليوت أو نهاية مدرسة" ليقدم عملا كاملا غير منقوص عن إليوت، لعل القارئ العربي يستطيع أن يصدر حكمًا بنفسه من خلال قراءاته لأعمال أصيلة عن إليوت، وليس من خلال

(1) مجلة فصول م4، أكتوبر1981، ص 186.

(2) مقال ت. س. إليوت أو نهاية مدرسة أدبية: لكارل شابيرو، ترجمة فؤاد دوارة، مجلة المجلة، سبتمبر1961، ص45.

اقتباسات لأقوال أو كلمات لا تمثل صورة كاملة، أو فكرة ناضجة، أو على أقل تقدير يستطيع أن يقدم من عمله هذا مساهمة في رسم الصورة بدلا من تشويهها.

ومما أضافه إليوت للثقافة العربية إثراء القاموس النقدي بالمصطلحات الجديدة، كمصطلح "المعادل الموضوعي" الذي انتشر في حقل الدراسات النقدية أيما انتشار، بل أسهم في إثراء المكتبة الشعرية للعرب بنماذج شعرية جديدة على الساحة العربية تقنيةً ومضمونًا، كقصائد السياب والبياتي وأدونيس ويوسف الخال وغيرهم.

لقد كان لإليوت أثر واضح على شاعرنا صلاح عبد الصبور، وخاصة أن مكان إليوت "لا يكاد يسامته فيه أحد، رغم الغنى الباذخ لهذا القرن بكبار الشعراء، ورغم الصخب المتجدد للمذاهب المتتابعة من إبداع الشعر ونقده من أفول الرومنتيكية حتى الآن"[1].

ولقد تأثر صلاح تأثرًا واضحًا بإليوت ـ ولا ضير في ذلك ـ فليس كل تأثر يشين صاحبه ويقدح في أصالته، ولا سيما إذا كان استلهامًا لأدوات فنية وأساليب إبداعية تُثري التجربة الشعرية، وتأتي عفوية بدون تكلف فتجد مكانها ملائمًا في بنية القصيدة متجانسًا مع عناصرها المختلفة، وهذا ما قام به صلاح بالفعل "فهو في حالته ليس مجرد مسألة أصداء لفظية أو وسائل تقنية، وإنما يمتد ليغطي حساسية الشاعر، أي أسلوب استجابته للمواقف والأشخاص والأفكار وأحواله النفسية"[2].

وفي هذا المعنى يقول د.أحمد عبد الحي:

---

(1) صلاح عبد الصبور: مقدمة: كتاب ت.س. إليوت قصائد، ترجمة ماهر شفيق، دار ومطابع المستقبل، ط الأولى، 1966، ص5

(2) ماهر شفيق: أثر إليوت في الأدب العربي ، مجلة فصول أكتوبر1981، ص189

"أصداء إليوت تتردد في جنبات عالم صلاح الشعري، ولكن من الخطأ تفسير هذا على أنه احتواء السابق للاحق أو ذوبان اللاحق في السابق، إن الأصح أنه من حق الشاعر ـ بل من واجبه ـ أن يبحث عن آبائه الفنيين الذين يستمع من خلال أصواتهم إلى النغم الذي يثري عقله ووجدانه"[1].

وقد جهل بعض الدارسين هذه الحقيقة فأخذ يتلمس أثر إليوت في صلاح مضمونا وشكلا، وشمروا السواعد للبحث عن الحيثيات، وخاضوا بحور الشعر وبيوت النظم ليجمعوا الأدلة والبراهين، وكأنهم يبحثون على أدلة إدانة للشاعر أو قل المتهم، ونسوا أو تناسوا أن الهدف ليس هو الإفادة في حد ذاتها ولكن الهدف الرئيسي هو كيفية الإفادة، ولقد اضجر صلاح من هذا التناول الناقص، وعلق على الدراسات التي تناولت "مأساة الحلاج" ومسرحية إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية" قائلا: "لقد انشغل كثير من النقاد بالمقارنة بين مسرحية إليوت الشعرية جريمة قتل في الكاتدرائية وبين مسرحيتي مأساة الحلاج، حتى غدا هذا الموضوع أحد الموضوعات الرئيسية في الأدب المقارن في جامعتنا العربية"[2].

وبعيدًا عن أثر إليوت في صلاح ومدى هذا الأثر، لا نستطيع أن ننكر أن إليوت بصفة خاصة، والثقافة الغربية بصفة عامة، استطاعت استقطاب صلاح عبد الصبور وأترابه من الشعراء إلى الحداثة الشعرية، وهذا ما يؤكده الدكتور أحمد عبد الحي:

---

(1) شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص622

(2) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعراء، ج 10 من الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1992، ص400

"بلغ تأثير الثقافة الغربية في شعر صلاح عبد الصبور درجة كبيرة؛ بحيث يمكن القول: بأن أثر هذه الثقافة يقف سببًا قويًا وراء جذب الشاعر إلى صف الحداثة الشعرية"[1].

تلك الحداثة التي برزت بقوة في الأدب العربي، عمومًا، وتجلت أشكالها ورؤاها في الشعر العربي خصوصًا، مما أدى إلى تنوع بل تضارب النظرية الشعرية تنظيرًا وتطبيقًا، حتى صار "لكل شاعر مفهومه للشعر، ولكن هذا المفهوم لا يشكل نظرية عامة" على حد قول عز الدين إسماعيل[2].

وضاعت في سيل الإبداعات الشعرية وخضم الدراسات النقدية، المصطلحات المتداولة، والمفاهيم التقليدية، ووقع معظم النقاد في شرك الاغتراب والغموض، على حد تعبير الدكتور سمير سعيد حجازي، وذلك عن طريق النقل دون تفسير ووعي، "فإذا نقل الناقد مصطلحات ومفاهيم عن لغة أجنبية، واستعمل هذه المصطلحات أو المفاهيم في كتاباته دون فهم لدلالتها في لغتها الأصلية، أو دون أن يكون لديه القدرة على إعطائها دلالة في لغته أو ثقافته العربية، فإنه بهذا الفعل قد وقع في شرك الاغتراب"[3]

وبدأت لحظة مخاض جديدة لميلاد مفاهيم جديدة، وتسارع الكثيرون من المبدعين والباحثين لوضع التعاريف والمصطلحات، بينما تسارع آخرون على تفسير هذه الظاهرة أو تلك، في حين قام آخرون بتقييمها والحكم عليها، ومنهم من كان أقل حذرًا فقام بالتنبوأ مستبشرًا أو منذرًا، وقد تناسى الجميع ـ أو معظمهم ـ أن هذه اللحظة لحظة ميلاد، تحتاج إلى فترة من الزمن حتى يشتد عودها وينمو عصبها، فكانت محاولاتهم نوعًا من المساهمة في التشكيل أكثر منها وصفا أو تحليلا للظاهرة.

---

(1) شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة: ص61

(2) مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول المجلد الرابع، أكتوبر1981، ص49

(3) النقد العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته ، ط الأولى سنة 2001، ص103

وفضلا عن هذا، فإن الوقت كان غير مناسب بسبب الصراع الدائر بين التيار المؤيد للقديم، وبين التيار المناصر للجديد، إذ انبرى كل فريق يدافع عن وجهة نظره بكل السبل الممكنة، والوسائل المتاحة، سواء أكانت وسائل أدبية ونقدية، أم وسائل غير أدبية وغير نقدية، مدفوعين بالحماس والعصبية النقدية بمثالبها العديدة.

الآن بعدما انطفأ أتون الصراعات الإيديولوجية التي اصطحبت الحداثة الشعرية، وخمدت تلك الحمم البركانية التي تقاذفتها الأقلام الصحفية والألسنة الأدبية؛ يمكننا أن نعيد قراءة هذا الماضي القريب، والذي مازلنا نعيش في ظلاله ونجني ثماره، الآن يمكنا أن نقرأ هذا التراث ونعيد تقيمه تقيمًا موضوعيًا بعيدًا عن حماس الشباب وأحلامه، وفي منأى عن تعنت الشيوخ وثباته.

هذا، سبب من الأسباب المباشرة والرئيسية لاتخاذ النظرية الشعرية موضوعًا، عسى أن نستطيع أن نُقيّم تلك التجربة الغنية، إذ تبارزت الأقلام في ساحة العراك الأدبي عليها بين مدافع عنها وبين مهاجم لها، و أشهر كل منهما أدوات النقد الأدبي والدرس العلمي، وإن لم تخلُ ـ بل طغت بالذاتية.

بيد أن سفينة الحداثة الشعرية الآن قطعت أميالا في الأدب العربي إبداعًا ونقدًا، وصمدت أمام الأمواج العاتية والرياح الهوجاء، ووصلت أو كادت أن تصل إلى جزيرة الأمان، بعد تخبط بين عواصف النقد.

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار صلاح عبد الصبور وإليوت نموذجًا للحداثة الشعرية؛ المكانة التي حظي بها كل منهما في هذه الحداثة الشعرية تنظيرًا وتطبيقًا.

كذا وجه الشبه بينهما في أمور عديدة، منها على سبيل المثال: أن كليهما شاعر مبدع من شعراء الحداثة، بل رائد من روادها الذين أسهموا بقصائدهم المتميزة، وموهبتهم المتفردة في صياغة هذه الحداثة صياغة عملية، فصلاح كان مساهمًا في الحداثة

الشعرية العربية بديوانه الأول "الناس في بلادي" في عام 1957 "وبصدوره دخل الشعر العربي في مصر في طور جديد من أطوار حياته مغاير لما كان سائدًا من قبل، فقد جاء الديوان انتصارًا لمنحى بعينه في التعبير والنظر إلى العالم، فتضافر فيه اتخاذ التفعيلة أساسًا للنسق النغمي، وتوظيفه الأسطورة، والاعتداد بالرمز، والاحتفال ببناء القصيدة بناءً واعيًا، تضافر هذا كله مع تحول الشعر إلى رؤية محددة لما يجري على أرض الوطن، والعالم من أحداث، وتيارات، وأفكار"[1].

أما إليوت فبإصداره لديوانه الأول "بروفروك وملاحظات أخرى" عام 1917 أدخل إلى القاموس الشعري مفاهيم حديثة وأساليب فنية جديدة، كما تناول موضوعات شعرية من صميم الحداثة الفكرية، صور فيها اضمحلال الحضارة الغربية وتدني أخلاقياتها، ونعى فيها تلك القيم الإنسانية النبيلة والأخلاق السامية.

بالإضافة أن كليهما شاعر ساهم في صنع الحداثة الشعرية؛ فإن كليهما ناقد متمرس جمع بين نظم الشعر وإبداع النقد.

لصلاح إسهامات نقدية تحفل بها المكتبة العربية نشرت في الصحف والمجلات العربية، علاوة على كتبه النقدية، ومن هذه الأعمال التي اهتمت بالنقد والدراسات الأدبية والفنية: أقول لكم عن الأدب، أقول لكم عن الشعر، أقول لكم عن الشعراء، وهي الأجزاء الثامنة والتاسعة والعاشرة على التوالي من مجموعة الأعمال الكاملة التي جمعت بعد وفاته وأُعيد طبعها.

لإليوت أيضا إسهامات في النقد الأدبي وهي كثيرة حتى أنها نافست شهرة أعماله الشعرية، فلا تدري أيهما أشهر: إليوت الناقد أم إليوت الشاعر، لقد كان لكتابة "الغابة

(1) محمد بدوي: الجحيم الأرضي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1986م، ص36.

المقدسة أو مقالات عن الشعر والنقد" وهو باكورة أعماله النقدية أثر في الحياة الأدبية، ثم توالت أعماله النقدية نحو "جدوى النقد وجدوى الشعر" وكتابه "مقالات مختارة".

ومن نافلة القول أن أقول: إني أردت من هذه الدراسة إبراز الجانب النقدي لإليوت وصلاح أكثر من الجانب الشعري، وإن كنت لا أغفل الأخير؛ حيث كثرة الدراسات التي تناولت بالنقد والتحليل أشعار صلاح وإليوت، وإن تناولت كلا على حدة، كدراسة أحمد عبد الحي شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة[1]، ودراسة محمد بدوي الجحيم الأرضي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور[2]، ودراسة السيد محمد محمد علي شعر صلاح عبد الصبور دراسة نقدية[3].

وهناك دراسات تناولت أيضا الشعر الحداثي بالنقد والتحليل، وكذا ألمحت لتأثر الشعر العربي، وقدمت رؤية في صورة جلية، مثل: دراسة عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"[4].

وبجانب هذه الدراسات هناك دراسات تناولت صلاح وإليوت بالمقارنة بين كتاباتهما المختلفة، كدراسة جمال نجيب التلاوي: "المثاقفة عبد الصبور وإليوت دراسة عبر حضارية"[5] ودراسة محمد شاهين" :ت. س إليوت وأثره في الشعر العربي: السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش دراسة مقارنة.[6]

(1) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1988.

(2) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1986.

(3) رسالة مخطوطة نال بها الدكتوراه من كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، سنة 1986.

(4) المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 1994م.

(5) دار الهدى، المنيا، 2005.

(6) دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

ولكن كل هذه الدراسات نظرت إلى صلاح وإليوت على أنهما شاعران أكثر منهما ناقدين، ووفتهما حقهما كشاعرين، وتجاهلت أو غضت الطرف عن الجانب النقدي منهما أو لم توفه حقه، وهذا ما يؤكده الدكتور حلمي بدير في كتابه "الأدب المقارن بحوث ودراسات" عندما يقول: "وعلى الرغم من كثرة الكتابات حول الشاعر والتي تبيّنها بيبلوجرافيا "الشاعر والكلمة"، فإن شيئًا منها لا يكاد يفسره، وإذا ما حاول فهو يقف عند جانب واحد في قصيدة منه أو ديوان أو مسرحية، دون محاولة خوض هذا العالم جميعه، على الرغم من أنه عالم جدير بأن نخوضه وأن نبحر معه وراء خواصه وأفكاره جميعا"[1]

ولا نستطيع ألا ننسب الفضل إلى أهله، إذ تجدر الإشارة إلى مقال عز الدين إسماعيل "مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين" المنشور بمجلة فصول المجلد الرابع عام 1981م، فلقد نظر إلى الجانب النقدي عند الشعراء المعاصرين، وإن رأى فيها أنها لا ترتقي إلى الوصول بنظرية شعرية أو نقدية، ورأى أن يقدم مجموعة من التصورات التي تمثل مفاهيم الشعر عند الشعراء المعاصرين، وليس مفهومًا واحدًا، التي "بزغت من خلال التجربة والممارسة"، إذ لكل شاعر مفهوم للشعر يختلف عن الآخر، وبالرغم من ذلك فإنه يقرّ بأن هذا المفهوم لا يرقى إلى أن يشكل نظرية عامة للشعر.

ومما يجدر الإشارة إليه ـ أيضا ـ مقال إبراهيم عبد الرحمن محمد "نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور عرض وتفسير" الذي حاول جاهدًا أن ينقب باحثًا عن العناصر النقدية المتناثرة في كتابات صلاح عبد الصبور النقدية، ويقوم بتجميعها، ثم تصنيفها تصنيفًا ييسر دراستها وتقويمها تقويمًا نقديًا صحيحًا.

وتستحق هذه الدراسة الثناء لما قدمته من تصورات للنظرية الشعرية عند صلاح عبد الصبور، ولما أسهمت به من تناول للكتابات النقدية خاصة، بعدما لقيت تجاهلا من

(1) الأدب المقارن بحوث ودراسات: دار الوفاء، سنة 2001، ص 319.

الباحثين والدارسين بالرغم من كثرتهم، بيد أن الدراسة لم تستوعب كل الكتابات النقدية، أو معظمها، بل ركزت على أحد أعمال صلاح وهو كتاب "حياتي في الشعر"، ويرجع ذلك لطبيعة الدراسة؛ إذ هي مجرد مقال في مجلة متخصصة وليست دراسة منفصلة أو مفصلة.

وفي هذه الدراسة نحاول أن نكمل المسيرة، ونسد نقصًا في الدراسات السابقة، مع شهادتنا لها بأنها أدت ما عليها، مركزًا على الكتابات النقدية أولا، ومعتمدًا على التناول الرأسي وليس الأفقي ثانيًا، إذ اكتفيتُ بالنظر إلى النظرية الشعرية بين صلاح وإليوت، بعيدًا عن مظاهر التأثير والتأثر في النواحي الأخرى.

واتخذت منهج المقارنة بعدما توفرت شروط الدراسة المقارنة بين صلاح عبد الصبور وإليوت، علّنا نصل إلى نتيجة موضوعية، بعدما اهتمت الدراسات المقارنة السابقة بالتركيز على أثر إليوت في صلاح وتأثر صلاح به، وتقصتْ مواطن التشابه، في عملية شرطية، ونسوا أن الغرض الأساسي من الدراسة المقارنة هو تقييم جدوى التأثير والتأثر، وليس تعيين مواطن التأثر والتأثير.

يقول "فان تيجم":

"واضح أن المقارنة تعني التقريب بين وقائع مختلفة ومتباعدة في غالب الأحيان، وذلك رجاء استخلاص القوانين العامة التي تسيطر عليها، أما فيما يتصل بالآثار الأدبية، فنخشى أن يظن أن المقصود بالمقارنة هو تنضيد المتشابه من الكتب والنماذج والصفحات من مختلف الآداب؛ لمعرفة وجوه الشبه ووجوه الخلاف، لا لغاية أخرى غير إرواء حب الاطلاع، وتحقيق رغبة فنية أو إصدار حكم تفضيلي ينتهي إلى تفضيل، ولا نكران أن هذا الضرب من المقارنة عمل شيق جدًا، ومفيد جدًا، وأنه يعين على إنماء الذوق وإذكاء التفكير، لكن ليس له قيمة تاريخية، ولا يتقدم بتاريخ الأدب خطوة واحدة إلى أمام، في حين أن الأدب المقارن الحقيقي يحاول ككل علم تاريخي أن يشمل أكبر عدد ممكن من

الوقائع المختلفة الأصل؛ حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحد منها على حده، فهو يوسع أسس المعرفة كيما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع، أريد أن أقول: ينبغي أن نفرغ كلمة مقارنة من كل دلالة فنية ونضيف فيها معنى علميًا، وتقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر إنما هو نقطة البدء الضرورية، التي تتيح لنا اكتشاف تأثير أو اقتباس أو غير ذلك، وتتيح لنا بالتالي أن نفسر أثرًا بأثر تفسيرًا جزئيًا[1].

في هذه الدراسة حاولنا أن نقدم تفسيرًا لأسباب التأثير والتأثر، بالإضافة إلى محاولتنا تقديم تقييم لنتيجة هذا التأثير والتأثر، ولمدى الإفادة التي استفادها صلاح ـ بل الأدب العربي ـ من تلاقي الأفكار وانتقال الرؤى.

ولم ننسَ أو نتجاهل سوء الفهم الذي تمّ لإليوت وإبداعه الشعري ودراساته النقدية، وحاولنا أن نقدم قراءة جديدة لنظريته الشعرية، نأمل أن تكون أكثر موضوعية، و أوضح رؤية.

وتم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول وتمهيد وخاتمة.

الفصل الأول: بعنوان ماهية الشعر ووظيفته: ويتناول المفهوم النظري للشعر وطبيعته والوظيفة التي يجدر أن يقوم بها.

أما الفصل الثاني: فهو بعنوان البنية الشعرية: يتناول الأساليب والأدوات الشعرية، التي تجعل من القصيدة بناءً شعريًا حقيقيًا، يبعد عن النثرية بأشكالها المختلفة، من قصة ومسرحية ومقالة... الخ، ويقترب من عالم القصيدة والشعر الخلاق، بما فيه من حس مرهف، ومشاعر نابضة، وفكر نافذ، وآراء ناطقة بآلام وآمال الشاعر ومجتمعه.

(1) الأدب المقارن: ترجمة: د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، (د. ت) ص17: 18.

وفي الفصل الثالث: وهو تحت عنوان الرؤية الشعرية، بحثتُ عن علاقة الشعر ورؤاه تجاه المؤسسات المختلفة: دينية أو سياسية أو اجتماعية... الخ، موضحًا نوعية هذه العلاقة ومدى الارتباط والانفصال بينهما.

ولقد مهدّت لهذه الفصول بتمهيد تناولت فيه الحداثة الشعرية، والأسباب التي دفعت إلى ظهورها على الساحة، واختلاف وجهات النظر فيها.

وفي النهاية ختمت بخاتمة وضحت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج ووصايا.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمهيد

بداية الحداثة ونشأتها:

لا يتفق الدارسون على تاريخ محدد لنشأة الحداثة عمومًا، والحداثة الشعرية على وجه الخصوص، فمن الصعوبة أن تُحدَّد لولادة الأفكار تواريخ حاسمة، وذلك لتداخل الحقب التاريخية والعصور الزمنية مع بعضها، ولتعدد الأسباب وتشعب الظروف المؤدية لنشأة الأفكار وولادتها، أضف إلى ذلك أن الأفكار لا تولد ناضجة محددة المعالم واضحة السمات والخصائص، بل تولد في أشكال هلامية، تتحدد ملامحها وأوصافها عبر الزمن.

كانت فكرة الحداثة أو الحديث تعنى في بادئ الأمر المعاصر والحاضر، ولفترة من الزمن أصبحت دلالته تنصرف دائمًا إلى الماضي وما يحمله من مفاهيم الأصالة، الذي يصبح المعاصر مناقضًا له من حيث هو حاضر، وهنا كان لزامًا علينا أن نوضح أن الحداثة ترتبط بالأفكار والرؤى، فقد نرى عملاً حديثا زمنيا ولكنه غير حداثي، ونجد عملاً آخر ينتمي من حيث الزمن إلى عصور غابرة ولكنه يحمل مفاهيم ورؤى حداثية، وعلى حد تعبير "إرفنج هاو":

"إن المعاصرة ترتبط بالزمن أما الحداثة فترتبط بحساسية معينة وأسلوب معين"[1].

(1)IRVING HOW: "THE IDEA OF THE MODERN". ED: IRVING HOW □

عن د: عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربي ، مجلة عالم الفكر، مج21 ع2 أكتوبر ـ ديسمبر1993، ص47.

ومن ثمّ تصبح الحداثة والمعاصرة خصمين لدودين لا أخوين تربطهما رابطة الدم على حد قول "توني بنكني"[1]، ويحصر رايموُند ويليامز الحداثة كعنوان لحركة ثقافية شاملة وللحظة ثقافية شاملة، ما بين عامي 1890 ـ 1940، "وهو من ثمّ يقف تعبيرًا عن الصياغة السائدة لما هو "حديث" أو حتى "حديث على نحو مطلق"[2] ويرى أن "عقد التسعينيات من القرن التاسع عشر هو لحظة الميلاد لتلك الحركات، اللحظة التي أصبحت فيها البيانات (المانيفستو) ـ التي تنشر في مجلات جديدة ـ هي الشارات الدالة على مدارس ذات وعي ذاتي ودعاية ذاتية، المستقبليون والصوريون والسوريواليون والتكعيبيون والدائريون والشكلانيون والتركيبيون، جميعا رغم تباينهم ـ أعلنوا وصولهم وهم يحملون رؤى انفعالية تزدري الجديد، وبسرعة تكاثروا تكاثرًا ذاتيًا، واندفع الأصدقاء إلى الهرطقات اللازمة حتى يحولوا دون أن تصبح تلك التجديدات ثابتة كقواعد مقررة"[3]

أما "فرجينا وولف" فهي تحدد الحداثة في إنجلترا على وجه الدقة بعام 1910، "أي بعد وفاة الملك إدوارد بداية عصر جديد وروح جديدة، ففي هذا العام كما تقول فرجينا وولف، تغيرت جميع العلاقات الإنسانية بين الأزواج والزوجات بين الآباء والأبناء وحينما تتغير العلاقات الإنسانية يحدث في نفس الوقت تغير في الدين والسلوك والأدب"[4]

---

(1) توني بنكني: في تحريره وتقديمه لكتاب طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد، لرايموند ويليامز ، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يونيو1999، ص15

(2) رايموند ويليامز: طرائق الحداثة ، ص52

(3) السابق: ص 54 : 55

(4) Virgina Woolf, "Mr. Brown. and Mrs. Bennet. عن عبد العزيز حمودة : الحداثة والمسرح العربي ص 51.

ويتفق على نفس التاريخ آين جنستون" الذي يرى أن الحركة الحداثية في الشعر التي حولت التقاليد الشعرية إلى "شيء جديد مفزع"[1]، وأنها بدأت مع بداية الحركة التصويرية عندما اجتمع بعض الشعراء في لندن تحت هذا الاسم "التصويرية" في عام 1910.

ويرى بعض النقاد أنها بـدأت بالمسـتقبلية الإيطاليـة ودعـوتهم إلى تجـاوز الماضـي والتخلص منه، ويرى بعض آخر أنها بدأت بالرومنسـية ومـا تلاهـا مـن مـذاهب أدبيـة كالسريالية والرمزية والتصويرية... الخ، وحتى لا يخوض البحث في جـدل عقـيم حـول بداية الحداثة؛ فإن الباحث يرى أن كل هذه الحركات كانت روافد للحداثة أو صورة من صورها المتعددة، وأنها أسهمت بشكل أو بآخر في نشأة الحداثة أو في تطورها، وخاصة إذ علمنا أن أهم مميزات الحداثة أنها دائمة التطور والتجدد، بالإضافة إلى أنها حركة شمولية تقبل التعددية، كما سيتضح لاحقا، وأجدر بنا أن نلقي نظرة على الظـروف الاجتماعيـة والتاريخية لنشأة الحداثة.

أسباب الحداثة الإنجليزية ونشأتها:

أولا: الأسباب التاريخية الاجتماعية:

لقد ارتبطت الحداثة بالتطورات الهائلة في المجتمع الإنجليزي، والتي بدأ بزوغها مـع العصر الفكتوري، والمتمثلة في ازدهار الفلسفة المادية، والتقدم الصناعي، وظهور مشاكل الطبقة العاملة "البرولتياريا" بالإضافة إلى تذبذب الاعتقـاد الـديني نتيجـة للتقـدم العلمـي، وخاصة نظرية النشوء والتطور، والدراسة التاريخية للكتاب المقـدس، ممـا جعـل الكتّـاب يتحولون عن الموضوعات التقليدية للأدب إلى التأمل في مشكلات الإيمـان والحقيقـة[1]،

(1)Ian Johnston: Lectures on T.S. Eliot's , www.mala.ca

(2)Encarta online Encyclopedia 2003, www.encatra.msn.com

كذلك ظهر "فرويد" ونظرياته النفسية مؤكدًا دور اللاشعور والعقل الباطن، ومبرزًا الدور الذي تلعبه الغرائز الجنسية (عقدة أوديب) في حياة الإنسان، ونادى في أواخر حياته بغلبة غرائز الموت على غرائز الحياة، ونزعة كل كائن حي إلى العودة إلى حالته الأصلية من السكون في ظلمات الرحم، كما لا ننسى دور أينشتين ونظريته النسبية التي أظهرت نسبية الكثير مما كان يعد من المطلقات قديمًا.

"وساهمت أبحاث علماء الأنثروبولوجيا مثل السير جيمز فريزر (1854 ـ 1941) في تأكيد الصلة بين الإنسان المتمدين والرجل البدائي، وإماطة اللثام عن قشرة الحضارة وإقرار النظرة إلى الإنسان على أنه كائن بيولوجي في المحل الأول"[2] ومما أدى إلى إبراز الحضارة الإنسانية (الأوربية) على صورتها الحقيقية الصورة القبيحة، الحرب العالمية الأولى وما أحدثته من دمار وخراب في الحياة البشرية، فقد فاقت تلك الحرب كل الحروب السابقة بما فيها حروب نابليون، وكانت مجزرة رهيبة على حد قول شكري محمد عياد[3] فأحدثت هزة في القيم والمبادئ.

تفاعلت كل هذه الظروف والأحداث فأدت إلى انفجار الحداثة التي حقرت الحضارة وبريقها الزائف من تقدم تكنولوجي ونهضة صناعية، وازدرت القيم الاجتماعية، والتقاليد الموروثة، وأحدثت نقلة نوعية في الحساسية وتغيير جذري في نظرة الإنسان إلى ذاته.

(1) ماهر شفيق: الشعر الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص17.

(2) د. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر1993، ص 198.

ثانيا: العوامل الفنية:

تضافرت الظروف الاجتماعية والتاريخية مع العوامل الفنية في توطيد الحداثة، وكان من أهم هذه العوامل الفنية الرومنسية بكل سلبياتها وإيجابياتها، فأتاح اعتزاز الرومنسية بالفردية، وجعْلُ الشاعر في مقام النبي ـ وحاشا أن يكون ـ فرصة للتحرر من التراث الإغريقي، وما كان يفرضه من قواعد وقيود. كما اقترنت الرومنسية بالثورة على المجتمع الكنسي، وعاداته وتقاليده الأرستقراطية، ونظم الملكية وقوانينها، فالرومنسية "تتدرج من مجرد بحث عن نواحٍ جديدة في نطاق الإطار القديم للتقاليد إلى الثورة الصريحة على الإطار نفسه"[1].

نرى وردزورث يؤكد في كتابه "المقدمة" على اختيار مادة الشعر من مواقف وأحداث من الحياة العادية، وتناولها بلغتهم المألوفة بعيدًا عن استخدام اللغة الشعرية المنمقة والمزخرفة، فقد كان وردزورث ثائرًا على التقاليد الشعرية البائدة للقرن الثامن عشر، وكان يرى أن ثورته الشعرية وتجديداته التقنية تقوم بإحياء الشعر الإنجليزي.

هكذا حمل شعراء الحداثة نفس اللواء الذي حمله وردزورث، ويشير إليوت إلى هذا فيقول: "قصائد وردزورث لم تُلاقَ باستقبال أسوأ من ذلك الذي يُلاقى به عادة أي شعر على مثل هذه الحيرة، وأنا شخصيًا أستطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا عن "معجم ألفاظ الشعر" مثارة عندما أطلق إزرا باوند عبارته القائلة: بأن "الشعر ينبغي أن يكتب بالجودة نفسها التي يكتب بها النثر"، وعندما ذكرنا، هو وأنا وزملاءنا، كانت في "ذا مورننج بوست" (بريد الصباح) على أننا "بلاشفة أدبيون" ووصفنا السيد آرثر وو ـ بمغزى لم أتمكن

(1) جيهان صفوت رءوف: شلي في الأدب العربي في مصر ، دار المعارف، ص 35.

قط من فهمه ـ بأننا عبيد مخمورون، ولكنني أخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثانًا جديدة"[1].

عندما أصبحت الرومنسية على يد الشعراء الصغار أكثر عاطفية وميوعة، إذ أدت المغالاة في الذاتية عند الرومنسيين، وظهور صوت الشاعر في القصيدة بشكل صاخب إلى انحدار الرومنسية "من منزلة الأدب الجاد إلى سوق الأدب الرخيص، تحولت إلى تكنيك جاهز مجرب لتعبئة الأحلام في روايات وأفلام رخيصة، وتنازلت عن الرؤى المجنحة والتحليق في عالم المثل، وأخذت الكثير من العاطفية المائعة التي انتشرت في روايات القرن الثامن عشر (رتشاردسون، بريفو، الخ) لترطب الحياة الجافة لجمهور جديد من القراء الذين لا يستطيعون الاستمتاع بالأدب الكلاسي، ولا يذهبون إلى المسرح ومعظمهم من النساء"[2].

لقد أمست الرومنسية ذات أسلوب مفرغ، غير صادقة العاطفة "حولت الشعر إلى شيء زخرفي"[3]، صارت الرومنسية في أواخر أيامها معتمدة على الأوزان التقليدية، خاوية الإيقاع؛ فلم تحاول خلق موسيقى جديدة، وصورها ـ أيضا ـ متوقعة خالية من عنصر المفاجأة، تصل إلى المعني بأسلوب تقريري، معتمدة على أدوات تقليدية، غير صادقة العاطفة أحاسيسها زائفة، وأصبحت ذات طابع معروف تدور موضوعاتها حول الحنين إلى الوطن أو الأحلام، وذات لغة باهتة، وربما ما أدى إلى ذلك هو عدم القدرة على وضع العاطفة أو الوجدان مع الخبرة المعرفية في بؤرة واحدة بلغة حيوية وبصورة صادقة فنيًا. "كان الشعراء مسجونين في المواضعات الشعرية ـ حساسية وتقنية ـ التي

(1) إليوت: المختار من نقد ت. س. إليوت، ترجمة ماهر شفيق، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ج1، ص242

(2) د. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، ص 177

(3)Ian Johnston : Lectures on T.S. Eliot's, www. mala.com

خلفتها الحركة الرومنسية، ومقتصرين على المنطقة التي افتتحها وردزورث وكولردج وكيتس وشلي، واستوطنها تنسون وبراوينج وأرنولد، لقد شعروا أنهم مغلولون، وأن هذه المواصفات لم تعد تراسل حاجاتهم الحقيقية، ولكنهم كانوا أشد تعودًا عليها من أن يروا أن يكتموا التحرر الحق، حاول سونبرن وجماعة ما قبل رافييل الفرار إلى عالم جمالي، تتمثل جدته في طلاق بائن عن العالم المادي المعاصر"[1].

فقد مهدت الرومنسية للحداثة الشعرية عندما ثارت على التقاليد، ومهدت للحداثة عندما وهنت وضعفت، "وإذا حدث أن عُرّفت الحداثة ـ جوهريًا ـ بأنها تزايد في السرعة، فإن تفسير الرومنسية لأخطار وإمكانيات الاستئصال الثقافي (الحرية)، إضافة إلى موضوعها الذي لا تُحده حدود، تصبح ـ علي الفور ـ هي الحداثة "[2]، وهكذا قدمت الرومنسية مساهمة حيوية في الحداثة ونشأتها، "ويبدو أن الرومنسية بقواعدها هذه كانت بيئة صالحة لأن تتنفس فيها الحداثة، أو أن تتنفس هي في الحداثة"[3].

الشعر الحر Free Verse

كان ـ أيضًا ـ لجمود الأوزان الشعرية الإنجليزية منذ "تشوسر" إلى "ويتمان" أثرها في الحداثة الشعرية، بالرغم أنه كانت هناك محاولات سابقة للتخلص من قبضة هذه الأوزان، مثل محاولات شكسبير في الشعر المرسل Blank Verse، ولكن الحداثة جاءت لتحطم التقاليد الشعرية من وزن وقافية، فأعلنوا أن حصان الشعر الإنجليزي التقليدي غير مناسب، فقد امتطاه كل الشعراء الرواد منذ تشوسر وكانت وسيلتهم في التعبير عن

(1) و. هـ أودن: ت. س. إليوت حتى الآن، ترجمة ماهر شفيق فريد، ضمن كتاب "ت.س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة2001، ص72.

(2) توني بنكي : في مقدمته لكتاب طرائق الحداثة، لريموند وليمز، ص 14.

(3) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، مارس2002، ص89.

أنفسهم، ومن ثَمّ "يجب على الشعر الحداثي أن يحرر نفسه من الانطباعات، التي أوجدتها اللغة من خلال نماذج ثابتة محكوم عليها مسبقًا، هذه النماذج التي انبعثت من متطلبات اللغة في ذلك الحين"[1].

وعلى الشعراء الحداثيين أن يستخدموا الأساليب المناسبة مع تدفقهم الشعوري ورؤاهم الفكرية على حسب الحاجة، وخير دليل على هذا قصيدة الأرض الخراب ففيها تنوعٌ من شعرٍ مرسلٍ إلى مقطوعات غنائية، ونثر، وشعر حر... الخ على حسب الحالة الوجدانية، لذا فالشعر الحر لا يعني كتابة أي شيء بأي طريقة، بل يعني الاستخدام الأمثل لخصائص اللغة المتعددة، وعدم الحجر على الوجدان بسبب القافية والأوزان.

سمات الحداثة وخصائصها:

أشرنا فيما سبق إلى أن الحداثة تتميز بالتجدد، ومن طبيعتها تلك الصيرورة الدائمة، فإذا استعرنا قول ريمُند وليمز، فالحداثة "هي حركة قلقة لا يقر لها قرار"[1]، وإن استعرنا تعبير عبد الرحمن محمد القعود فهي "حداثة اللحظة" ويوضح ذلك فيقول:

"حداثة اللحظة هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب، ستظل الحداثة تتناسل وستظل تُنسل ما يشبهها وما يخالفها وما يصطدم معها، وإذا توقفت الحداثة عن التناسل أو توقفت عن إنسال النقيض ـ مكتفية بالشبيه ـ فقد فقدت إحدى أهم سماتها، ولا تتخذ الحداثة مما تنسله نموذجًا، فالحداثة نفيٌّ للنموذج ولا تطمح إلى مثال، وهي في هذا السياق عالم يصدق عليه قول "مَكس" في بيانه الشيوعي:

---

(1)Ian Johnston : Lectures on T.S. Eliot's, www. mala.com

(2) رايموند ويليامز: طرائق الحداثة، ص 68.

"كل ما هو صُلب فيه يتبدد ويعدو أثيرًا"؛ لأنها ترفض المعايير وبخاصة ديمومة هذه المعايير، ترفض التجسد والتشكل في نموذج أو قالب، لأن هذا يحيلها إلى بنية أو عادة مستقرة، أو تقليد أو تقنين، إنها هدم مستمر ورفض مستمر وتجاوز مستمر حتى لنفسها"[2].

هذا التجاوز والتحول المستمران يجعل الحداثة تعطي ظهرها لنقطة البداية التي انطلقت منها، وخاصة إن علمنا أن الحداثة دائمة التطور والتجدد؛ لأن كل حركة جديدة تقوم بثورة على ما سبقها، لتحوله إلى تقاليد فارغة المحتوى على يد الضعفاء من المتأخرين.

هذه الصيرورة أدت بدورها إلى خاصية أخرى من خصائص الحداثة، وهي: "شمولية الحداثة" فأصبحت الحداثة تحتوي على العديد من الاتجاهات المتباينة، مما أدى إلى أن بعض المعاجم الأدبية لم تعترف بهذه الكلمة على أنها علم على مذهب أدبي كالكلاسيكية والرومنسية والواقعية "ومازالت في دائرة النقاش كتسمية شاملة لعدد من المذاهب التي أعقبت الرومنسية وأهمها الرمزية والسريالية"[1]، ومن ثَمّ يرى بعض النقاد أنه ليس هناك حداثة واحدة بل حداثات متعددة، وهذه الحداثات "تختلف فيما بينها أكثر مما تتفق"[2].

انبثقت من هذه الشمولية نسبية الحداثة في مواقفها وأشكالها، وأبرز صور النسبية في مواقف الحداثة تظهر في موقف الحداثة من الماضي (التراث)، فلقد وصل الأمر في الحداثة إلى تضارب مواقفها نحو الماضي من موقف رافض تمام الرفض، ويمثله المستقبليون

(1) الإبهام في شعر الحداثة، ص 82.

(2) د. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، ص 195.

(3) د. عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة ، عالم المعرفة، أغسطس 2001، ص51.

الإيطاليون، القائلون بأن الماضي خانق ولابد من قذفه من فوق سفينة الحداثة، والدعوة إلى قطيعة معرفية مع هذا التراث.

على النقيض من هذا الموقف يقف موقف يدعو دعوة مضادة تمامًا، يدعو إلى العودة في حنين للماضي ونبذ الجديد بما فيه من خراب ودمار، كموقف إليوت مثلا. "وتتدرج قوة الدعوة لربط الحديث بالقديم في الواقع من الدعوة الهادئة القائلة بأن الحداثة في جوهرها استمرار للرومنسية وعودة واضحة لها، إلى القول بلا مواربة بأن الانفصال التام من القديم ـ من نوع الانفصال الذي ينادي به المستقبلون ـ يعني فقدان الجذور والضياع الكامل"[3].

هناك موقف حداثي آخر يرى أن الحداثة قد تقبل الماضي وتنظر إليه بيد أنها "لا تنظر إليه إلا بعين الحاضر الحامل شرط التحول"[4]، وهذا يعني أن الحداثة تقوم بعملية إعادة قراءة الماضي حاملة معها آليات التأويل والتحديث، فتقلب الماضي وتحوله إلى حداثة يختلط فيها فكر الحاضر مع فكر الماضي، فيصبح ما يصمد منه مزيجا سائغًا ودليلا على مشروعية الحداثة، وما لم يصمد منه لا تتردد الحداثة في بتره، ووضعه في سلة التقليدي والأحادي المخالف للتعددية، التي هي أبرز سمة من سمات الحداثة .

يجب الإشارة هنا إلى أن الحاضر ليس بأفضل حالاً من الماضي، إذ يجب على الإنسان الحداثي أن ينظر إلى الواقع نظرة ريبة وشك، أو قل نظرة نقد وفحص، فإما أن يقطع صلته بالحاضر وإما أن تقوم هذه الصلة على نوع من نقد الواقع وكشفه، "لأن رفض الواقع يتخذ في بعض وجوهه طابع النقد ـ نقد هذا الواقع ـ برفض سلبياته

(1) د. عبد العزيز حمودة : الحداثة و المسرح العربي، ص 48.

(2) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص 125.

وأمراضه وانحرافاته، وبكشف ما فيه من تناقض ومخفي ومنسي ومسكوت عنه وغير مفكر فيه"[1].

كما نلفت النظر هنا إلى أن الحداثة لا تعني ما قد يتبادر إلى الذهن لدى بعضٍ بأنها الأخذ بكل جديد ورفض لكل قديم، بل هي على عكس ذلك، إذ إنها في وجهٍ من وجوهها المتعددة، وفي تيار من تياراتها المتباينة هي الأخذ بالقديم ورفض للجديد تأكيدًا لمقولة تريلنج بأن "الحداثة هي العداء الكامل للحضارة"[2].

ولكي لا ندلف في خضم الحداثة ودلالاتها المتباينة، ومع الاعتراف بأنه من المستحيل وضع تعريف جامع مانع للحداثة عامة وللحداثة الشعرية خاصة، سنحاول وضع تعريف للحداثة ـ لا يكون أكثر من خلفية يمكن الرجوع إليها ـ محاولين استنباطه مما سبق.

يمكننا القول بأن الحداثة الشعرية هي التعبير عن التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية في العالم الحديث بأدوات فنية وتقنيات شعرية مبتكرة وجديدة، أو التعبير بمضامين إنسانية جديدة أو بكليهما.

دور إليوت في الحداثة:

إن كان النقاد مختلفين على بداية الحداثة ونشأتها، فإنهم متفقون على أن إليوت أحد رواد الحداثة الشعرية "الذي كان يعتبر من العشرينيات إلى الأربعينيات الشاعر الحداثي الرئيسي"[3].

(1) المصدر السابق ، ص84.

(2) عن د. عبد العزيز حمودة: الحداثة والمسرح العربي ، ص 50.

(3) رايموند ويليامز : طرائق الحداثة ، ص91.

قد كان لإليوت إسهامات واضحة في الحداثة وتطورها فأضاف إضافات جديرة بالثناء على موهبته كشاعر مبدع وكناقد متمرس، ونالت استحسان النقاد واهتمام الدارسين "فهو ـ أكثر من أي شخص آخر ـ حوّل مسار الشعر الإنجليزي المكتوب في العصر الحديث، وتقريبا لا نبالغ في التقدير بأن إليوت أثر في طريقة فهمنا لقراءة وكتابة الشعر"[2].

لقد أعلى إليوت من قيمة التراث، الذي كان ينظر إليه كحمل ثقيل في الحداثة يجب التخلص منه، ولقد طلب المستقبليون بالتقاط الفئوس والمعاول ليحطموا المدن بلا شفقة، ويشعلوا النيران في أرفف المكتبات، وأن يحرقوا المتاحف، فجاء إليوت ليؤكد أن التراث قيمة أصلية يجب الرجوع إليه، كما اهتم بتوظيف هذا التراث بالإضافة إلى توظيف الأسطورة، وأسهم بنظريته المشهورة نظرية المعادل الموضوعي، وأضاف إلى القصيدة الحداثية الشخصيات الحوارية، وما إلى ذلك من إسهامات عديدة ستتبين معالمها في هذه الدراسة، لإليوت دور بارز في الحداثة الشعرية، ليس في أوربا أو العالم الغربي فقط؛ بل في أنحاء العالم أجمع بما فيه العالم العربي.

نشأة الشعر العربي الحداثي وتطوره:

شاعت كلمة الحداثة في فنون الأدب العربي؛ في القصة القصيرة والرواية والمسرحية والشعر، بيد أنها ارتبطت أكثر ما ارتبطت بالتطور الجذري الذي لحق بالشعر، حتى أنها اقترنت به وأصبحت جزءًا لا يتجزأ من اسمه، والمبرر المنطقي ـ كما يرى محمد إبراهيم أبو سنة ـ هو أن مفهوم الحداثة في أعمق تصور له هو موقف من الماضي، والشعر هو الفن الأدبي الذي يضرب بجذوره في أعماق القرون؛ لهذا كانت حداثته أمرًا

---

(1) Ian Johnston : Lectures on T.S. Eliot's, www. mala.com.

بالغ الأهمية"[1] كما أن الحداثة بمفاهيمها المتناقضة أقرب ما تكون إلى اللامنطقية، وخير ما يناسبها من أشكال أدبية هو الشعر الذي يعتبر أوسع صدرًا للتجريب، وأقرب روحًا للخيال واللامنطق من الأشكال الأدبية الأخرى.

أولية الشعر الحداثي:

تتباين آراء الدارسين حول أولية الشعر العربي الحداثي، وذلك تبعًا لتفسير كل دارس للحداثة ومفاهيمها، وتبعًا لتقييمه للمدارس الشعرية في الأدب العربي ومدي تأثيرها، "ما يبدو أن أكثر الباحثين يتفقون عليه هو أن حركة الشعر الحر أو شعر التفعيلة ـ التي يكاد الدارسون يتفقون على أنها ظهرت على يدي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب في العراق ـ هي إرهاص للحداثة الشعرية العربية أو مفتاح لها كما تقول سلمى الجيوسي، ثم جاءت مجلة شعر فرفعت لواء هذه الحركة ووجهتها"[1].

هنا يجب أن نفرق بين حركة الشعر الحر كابتكار عروضي يعتمد على التفعيلة بدلا من البيت، وبين الشعر الحر كحركة شعرية حداثية، فالشعر الحر كحركة عروضية أقدم من نازك الملائكة والسياب "فقد أظهرت المراجعة نصوصا للمازني وخليل شيبوب ومحمد فريد وعلى أحمد باكثير اعتمدوا فيها نظام التفعيلة بدلا من البيت، ولكن هذه النصوص لم يكن واحدٌ منها بداية لحركة، بل كانت تجارب مرت مثل غيرها"[2].

ولا يقلل هذا من شأنهم، أو من شأن محاولاتهم، فهم "هؤلاء الرواد الذين زلزلوا القواعد العروضية زلزلة، واستطاعوا أن يثبوا وثبة تنفسوا من خلالها الصعداء فانسلخوا

(1) محمد إبراهيم أبو سنة: تجارب نقدية وقضايا أدبية ، دار المعارف، 1986، ص48

(2) عبد الرحمن محمد القعود : الإبهام في شعر الحداثة ص 120

(3) شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية ص62، ولمزيد عن أولية شعر التفعيلة انظر: الصوت القديم الجديد، عبد الله محمد الغذامي، ص18 وما بعدها.

انسلاخا عن هذه القيود، وذلك السياج الذي أحاطهم به أسلافنا القدامى حتى لا يفر منها إلا إليها وحتى اعتبروا الخارج عن هذا الإطار لمن خرج عن دين آبائه"[1]

ما كان قبل حركة الشعر الحر فهو بمثابة تمهيد وتعبيد لطريق الحداثة الشعرية العربية، إذ بدأت الدعوات إلى التجديد في الشعر العربي شكلا ومضمونًا، منذ بدايات القرن العشرين على يد العديد من شعراء العرب مثل؛ خليل مطران الذي بدأ "يدعوا على صفحات "المجلة المصرية" سنة 1900 إلى تحرير الشعر العربي، وتجديده فيما يتصل بشكل القصيدة، أو ضرورة كونها ذات وحدة عضوية تربط أجزاءها، كما دعا إلى تطعيم الشعر العربي بمذاهب الشعر الغربي، وهذه بداية نقلة جديدة في الشعر العربي بعد أن كان الإلهام فيه مقصورًا على التراث القومي، كما دعا أيضا إلى التجديد في مضمون القصيدة"[2].

كذلك جبران خليل جبران الذي يراه أدونيس أنه "المؤسس لرؤيا الحداثة والرائد الأول للتعبير عنها"[3]، ويراه "حسين علي محمد" "المعلم الأول لكل شعراء الرومنسية العربية"[4] وكذلك ميخائيل نعيمة ودعوته في كتابه الغربال، ولا يمكن أن ننسى دور مدرسة الديوان، وأبولو ودعوتهما إلى التجديد فلقد مارست هاتان المدرستان الشعر المرسل، وهي محاولة جديدة في الشعر العربي، وكذلك لا يمكننا أن نتجاهل دعوة أمين الريحاني إلى الشعر المنثور.

إلى غير ذلك من محاولات تجديدية عديدة، أسهمت بشكل أو آخر في تشكيل الشعر الحداثي في أواخر الأربعينيات حيث أن شعر التفعيلة قد أصبح "منذ الأربعينيات

(1) د. مختار عطية: بحوث تطبيقيه في الأدب العربي، دار الوفاء، ط 2001، ص203

(2) طه وادي : شعر ناجي الموقف والأداة، دار المعارف، طبعة 1990، ص28

(3) أدونيس : الثابت والمتحول ، دار الساقي، بيروت، (ط . ت) بدون، ج4 ، ص146

(4) الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل، دار الوفاء الطبعة الأولى 2000، ص73

نمطًا من النظم اتبعه معظم الشعراء الشبان، وأقرب تفسير لذلك أنه وافق حالة عامة من الغليان الفكري والوجداني دفعت الكثيرين إلى هذا النمط، الذي يحتاج إلى تحكم في أداة التعبير لأنه شكل جديد اقتضته حساسية خاصة "[1].

ويمكن أن نرجع تلك الحساسية الخاصة إلى أربعة عوامل :

أولا : العوامل الفنية:

"لقد كانت العوامل الفنية أهم الدوافع للتجديد منذ اصطدم البستاني بمشكلة فنية أساسية تتعلق بترجمة "الإلياذة " شعرًا، وكان الشعر العربي السائد في وقته هو القصيدة الغنائية العمودية، والإلياذة ملحمة تقوم على الدراما وعلى الحديث مصورًا بلغة شعرية موزونة، فلم يجد بدًّا من التغيير في نظام الشعر العمودي ـ إن هو أراد أن يترجمها شعرًا، فصار التعديل بذلك حتمية فنية فرضه عليه هذا الموقف الحضاري للتفتح على أمم أخر من البشر، فعلى الشاعر أن يجدد أو أن يظل يجهل عملا أدبيًا راقيًا كالإلياذة، فجدد البستاني مضطرًا ومجتهدًا، كذلك الأمر مع باكثير في ترجمة لمسرحية شكسبير "روميو وجوليت" وفي مسرحية "إخناتون ونفرتيتي"[2].

لقد كانت محاولة باكثير أكثر نضجًا وتجديدًا، فنشر في مجلة الرسالة عام 1945 قصيدة بعنوان "نموذج من الشعر المرسل الحر" وإن كان قبل ذلك قد صاغ رؤيته العروضية في البحور الصالحة لهذا النمط الشعري، والتي سارت على نهجها نازك الملائكة وسائر شعراء التفعيلة، يقول باكثير في مقدمته لمسرحية إخناتون ونفرتيتي: "وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل

(1) شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية، ص92

(2) عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 38 : 39

والرمل والمتقارب والمتدارك... الخ ، أما البحور التي تختلف تفعيلاتها كالخفيف والطويل... الخ فغير صالحة لهذه الطريقة"[1].

هذا، مما دعا سلمى الخضراء الجيوسي أن تعطي الريادة في الشعر الحداثي لعلى أحمد باكثير ـ بالرغم من غايته في التجديد كانت إنجاح الحوار المسرحي "إلا أن الشعر العربي استفاد كثيرًا منه إذ تحول في الخمسينيات إلى حركة شعرية جادة وعن طريقه بدأت العناصر الحداثية في الدخول إلى الشعر والترسخ فيه"[2].

وإن كانت الأسباب الفنية لدى باكثير والبستاني تتعلق بصعوبة الترجمة في الشكل العمودي التقليدي؛ فإنها عند شعراء آخرين تتمثل في جمود الصيغة الشعرية، ورتابة الشعر العمودي الناتجة من توالي النغم على نمط واحد.

إذ إنه "يخلخل التجربة الشعرية ويسقط منها التركيز والانفعال الحاد، إذ يجد الشاعر نفسه مضطرًا إلى أن يضيف إلى الفكرة التي تدور بخلده زوائد من الألفاظ؛ كي يصل إلى نهاية البيت، وهي زوائد تضعف الحركة الوجدانية وتحدث فيها ترهلا، وبدلا من أن يصوب الشاعر عينيه إلى أحاسيسه يصوبهما إلى ألفاظ البيت وقافيته، وبدلا أن ينساب في قصيدته انسيابًا حسب تجربته؛ يتوقف ليبحث عن قافية، أو بعبارة أخرى عن كلمة أو كلمات يكمل بها بيته، وبذلك تنقطع الحركة الدافقة في القصيدة وينقطع مجراها النفسي"[3].

شعر التفعيلة بمثابة تحرير للخيال الشعري، وإطلاق للقدرات والمواهب الشعرية؛ من خلال القضاء على حتمية الشكل القديم ورتابته، والهروب من الأجواء الرومنتيكية

(1) على أحمد باكثير: إخناتون ونفرتيتي، دار الكتاب العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1967، ص12

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: السياب والتجديدات الشعرية، مجلة نزوى، مج7، ص16.

(3) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص299.

إلى جو الحقيقة الواقعية، على حد قول نازك الملائكة[1]، فينطلق من القيود التي تضيّق آفاقه بالأوزان القديمة، ومن الغنائية الناشئة عن الموسيقى العالية في الأوزان القديمة.

ثانيا: العوامل التاريخية الاجتماعية:

كانت للأحداث السياسية في الوطن العربي والظروف الاقتصادية دور حيوي ومهم في تحول الشعر العربي تجاه الحداثة، وبداية الحداثة الشعرية العربية، مع العلم أن ما حدث في المجتمع العربي ليس مساويًا لما حدث في المجتمع الغربي من تغيير وتحول وتطور، "لكنه في مستوى التنبيه والحفز وتحريك الوعي وإيقاظه"[2] وخاصة أن فترة الأربعينيات كانت "فترة من الهمود كتم العالم العربي خلالها أنفاسه، إذ كان الصراع العالمي يدور من حوله وهو أضعف من أن يشارك فيه بفكر أو عمل، إلا ما يفرض عليه من تأييد ومساندة، ولكن تصفية الحسابات التي أعقبت هذه الحرب ـ كما أعقبت التي سبقتها وكما تعقب الحروب عادة ـ أيقظت النائمين ولاسيما أنه قد جاءت على أثارها نكبة فلسطين، وكان مما امتازت به هذه الحرب عن كل الحروب السابقة أن الصراع الأيديولوجي الذي غذاها ونماها استمر بعدها"[3].

وجد الفكر الاشتراكي مكانًا له في عالمنا العربي، الذي كانت تتحكم فيه قوى الإقطاع والرأسمالية، "وبدأت ثمرات الفكر الاشتراكي تدخل المجتمع العربي؛ لتتيح فرصة الموازنة بين هذا الفكر الجديد وبين الفكر الغربي، الذي عرفه العالم منذ فترة طويلة"[4] وامتزجت محاولات الشعوب الصغيرة التي أخذت تطالب بحقوقها في الحرية،

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط الثانية، 1965، ص43

(2) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ، ص120

(3) شكري محمد عياد: أزمة الشعر المعاصر، أصدقاء الكتاب، ط أولى، سنة1998، ص60

(4) مصطفى هدارة: الدراسات الأدبية، وزارة التربية والتعليم بالاشتراك مع الجامعات المصرية، برنامج التأهيل التربوي، المستوى الرابع، ص27.

والتمتع بالحياة الكريمة واستغلال ثرواتها، امتزجت هذه المطالب بالصراع العالمي والحرب الباردة بين قطبيه الرأسمالي والشيوعي، وفي هذه الظروف ولد وعيًا جديدًا "يمكن أن نسميه ـ بكثير من التعميم وشيء من التسامح ـ وعيا واقعيا"[1] على حد قول شكري محمد عياد.

من الطبيعي أن ينفر الجيل الجديد من الشعراء من الانكباب على القضايا الذاتية، والتغني بالعواطف الفردية والوجدانية، ويهجر تلك الرومنسية إلى صخرة الواقع وملابساته، كما أن هذا الجيل الجديد لم يقتنع بمحاولات التجديد الجزئية التي قامت بها المدرسة الرومنسية في القصيدة العربية شكلا ومضمونًا، فلقد آمنوا بأن الشعر العربي لم يعد قادرًا على تقديم مضمون جديد مع ارتباطه بالأساليب التقليدية العتيقة التي تضيق آفاقه، وأيقنوا أن مضمونًا جديدًا يستلزم شكلا جديدًا، ولما دعت الواقعية إلى التخلي عن الذاتية طالبت بإحلال الموضوعية في الإبداع الأدبي محلها، وحثت الشعراء على ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، واختيار مادة تجاربهم من مشكلات عصرهم الاجتماعية.

أضحى القاسم المشترك بين شعراء التفعيلة "أنهم تبنوا الحداثة نظرةً وموقفًا، فالحداثة مثل الواقعية الاشتراكية، وبخلاف الشعر الحر، مذهب أدبي له جذوره الفكرية، وليس مجرد نمط شكلي لغوي أو ظاهرة اجتماعية أدبية"[2]. على هذا لم يعد أمراء الشعراء يعيشون في بروج عاجية بعيدًا عن شعوبهم ومشكلاتهم، بل أصبحوا يعيشون عيشة تضامن وتضافر، يعنى فيها الشعراء بعواطف الشعب، ومشكلات المجتمع السياسية والاجتماعية.

(1) شكري محمد عياد: أزمة الشعر المعاصر، ص60

(2) شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، ص62

"استُخدم الشعر كأداة من أدوات التغيير الاجتماعي وتحرير الإنسان، والتعبير عن التجربة الإنسانية البسيطة بعيدًا عن عالم الملوك والأمراء والخلفاء، وشعر المناسبات الشعرية والمنمنمات اللغوية والزخارف الشكلية، والخروج من إطار التجربة الشعرية التقليدية إلى تجربة جديدة تؤكد حرية الشاعر من ناحية، والتزامه بهموم وشواغل قضايا القومية من ناحية أخرى"[1].

ثالثا: التراث الشعري العربي:

من أهم العوامل التي أسهمت في نضج شعر الحداثة العربية ومولدها التراث الشعري العربي، فالثقافة العربية تتميز بتراث شعري زاخر ممتد عبر العصور المختلفة تعبر فيه عن حالة الوجدان العربي، وتميز ذلك الموروث الشعري ـ أيضًا ـ بالحيوية والنمو، فلم يكن جامدًا أو راكدًا، بل كان متدفقًا ناميًا، ومورست خلاله حركات تجديد وتطوير على سمات القصيدة العربية بناءً ومعنى، من أمثال تلك الحركات: حركة المحدثين في العصر العباسي التي كان من روادها بشار بن برد، وأبو نواس وأبو تمام وغيرهم، وكلّلت حركات التجديد الشعري بالموشحات الأندلسية.

مما دفع ببعض الدارسين كأدونيس وأحمد سويلم أن يرى أن الحداثة الشعرية العربية ليست ابتكارًا غربيًا، بل عربيا عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن، أي قبل بودلير وملارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون[2]، ويرى أحمد سويلم "أن التجربة الحديثة أخذت جذورها من امرئ القيس والصعاليك وحسان وأبي العتاهية وبشار وديك الجن

(1) محمد إبراهيم أبوسنة: تجارب نقدية وقضايا أدبية، ص13.

(2) أدونيس: فاتحة لنهاية القرن ، دار العودة، بيروت، 1980، ص326.

وأبي النواس والمتنبي وشعراء الأندلس، وابن سناء الملك وغيرهم من اعترف لهم الشعر العربي بالقدرة على رؤية المستقبل والتنبؤ الفني المتجدد"[1].

لقد سعت محاولاتهم التجديدية إلى "الخروج بالشعر من حدود دائرة التقاليد والأعراف المتوارثة، منفتحة على عالم أكثر رحابةً واتساعًا"[2].

لقد ركزت جهود هؤلاء الشعراء على تقديم "صورة حقيقية صادقة" على حد تعبير الدكتور أبو شوارب، "تعكس هذه النقلة الحضارية الهائلة التي أصابت المجتمع العربي في هذا العصر، منتقلا من بداوة الصحراء إلى حضارة المدينة بكل ما بها من تجليات سياسية واجتماعية ومذهبية واقتصادية وفكرية وغيرها"[3].

وإن دلت هذه المحاولات على شيء؛ فهي تدل على ثراء اللغة العربية، وإمكانياتها اللامتناهية في التعبير عن البيئات المختلفة البدوية والمدنية، ويؤكد الغذامي على العلاقة بين اللغة كموروث حضاري وبين النص الأدبي فيقول:

"إن حقيقة العلاقة بين اللغة كموروث حضاري والنص الأدبي؛ لهي من القوة والوضوح بما هو كافٍ للتأكيد على أن التجربة الشعرية الحديثة تستند على فنيات شاعرية عربية؛ لأن مجرد قبول النص الأدبي الفصيح لهذه الفنيّات دلالة على أنها جماليات نصوصية مخبوءة داخل هذا النص، وعدم استخدامها من قبلُ يعود إلى أسرار إبداعية لم تتفتق للشعراء السالفين، بينما تفتقت لهم أسرار إبداعية أخرى كإبداع جديد، وذلك مثل الفنيّات البلاغية المتنوعة التي تفتقت لشعراء العصر العباسي، منذ مسلم بن

(1) أحمد سويلم: شعرنا القديم رؤية عصرية، المجلس الأعلى للثقافة، ص93

(2) د. محمد مصطفى أبو شوارب: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري ، دار الوفاء سنة 2002، ص11

(3) المصدر السابق ص12

الوليد وبشار وأبي نواس وأبي تمام، ويأتي شاعر اليوم ليغوص في لغة الضاد فيجد فيها كنوزًا أخر، فيكشفها ويقدمها لنا في نصه الجديد، وتقبلنا لهذه التجربة هو استجابة ذاتية لما هو مخزون في وجداننا لهذه الإمكانيات المخبوءة في اللاوعي الجمعي لنا، وكنا نتحرك بها حتى إذا ما وجدناها في نص من النصوص طربنا وانتشينا بها"[1].

رابعا: الثقافة الغربية:

لعبت الثقافة الغربية وحداثتها الشعرية دورًا بارزًا ـ بلا شك ـ في الحداثة الشعرية العربية نشأةً وتطورًا.

"لا نكاد نخطو خطوات في هذا القرن العشرين حتى تشتد صلتنا بالآداب الغربية، وتنظم هذه الصلة تنظيمًا من شأنه أن يحدث تطورًا خطيرًا في الشعر، وسرعان ما ظهر جيل فقه الآداب الإنجليزية والأوربية فقهًا حسنًا، وهو فقه أدى به أن يتغير مثله الأعلى في الشعر، وأن ينظر إلى مدرسة النهضة عند حافظ وشوقي وأضرابهما نظرة سخطٍ ، إذ رآهم يتجهون بشعرهم أحيانًا نحو مناسبات تافهة، وكان أولى لهم ـ في رأيه ـ أن يتجهوا به إلى الحياة الإنسانية وما تزخر به من شرور وآلام، وإلى الطبيعة وما ينبث فيها من حقائق الكون والوجود، وكان يؤذيه ما رآه عندهم من محافظةٍ مسرفةٍ على إطار الشعر التقليدي في صياغته وفي صورة أوزانه وقوافيه"[2]، هذا الجيل لا شبه بينه وبين من سبقه في تاريخ الأدب العربي الحديث جيل أوغل في القراءة الإنجليزية على حد تعبير العقاد[3].

(1) عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم الجديد، ص6-7

(2) شوقي ضيف : فصول في الشعر والنقد 290

(3) عباس محمود العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم ، مطبعة حجازي بالقاهرة، 1937، ص12

كانت نتيجة هذا الاتصال أن ظهرت مدارس أدبية جديدة نادت بالتجديدات في الشكل الفني، وتدعو إلى تطوير المضمون، فمدرسة الديوان تنادي بالشعر المرسل، وهو ترجمة للمصطلح الإنجليزي blank verse متأثرة بالأدب الإنجليزي كان عبد الرحمن شكري "يتابع ـ باعتباره يتقن الإنجليزية ـ حركة النقد الدائرة في أوربا ويريد أن ينقلها إلى العالم العربي، ولما كان الأدب الأجنبي متحررًا من الوزن والقافية، فقد نادى بذلك فيما نادى به، وقد كان شعره قد تحلل من الروي في بعض الأحوال"[3].

أما مدرسة المهجر فدعت إلى الترجمة والإعلاء من المترجمين، يقول نعيمة: "فلنترجم ولنجل مقام المترجم"[4]، وكذا محاولات أمين الريحاني في كتابة الشعر المنثور مقتفيًا خطى وَيتمان الأمريكي.

"إذن فتواصلنا مع الغرب وثقافته حقيقة لا تنكر، ولا يمكن حجبها، وهذه الحقيقة تستدعي حقيقة أخرى هي تأثرنا بكيفية ما بهذه الثقافة الغربية، ولأن الأدب الغربي هو واحد من منظومة هذه الثقافة فإنّ تأثرنا به هو واحد من جوانب هذه الحقيقة والشعر فرع رئيسي من فروع الأدب، وقد كانت له في العالم العربي ـ قبل تبلور الأجناس الأدبية الأخرى وانتشارها ـ المكانة والأهمية، ولهذا كان تأثرنا بأدب الغرب وشعرائه فيما يتصل بهذا الشعر وقيمه وخصائصه ووظائفه واضحًا بليغًا"[1].

هذا ما تؤيده شهادات من الباحثين والنقاد، بل من الشعراء أنفسهم، يقول العقاد:

---

(1) إبراهيم أبو خشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الرابعة، 1992، ص261

(2) ميخائيل نعيمة: الغربال، دار صادر، ط7، 1964، ص126.

(3) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة ، ص66

"فالجيل الناشئ بعد شوقي كان وليد مدرسة لا شبه بينها وبين من سبقها من تاريخ الأدب العربي الحديث، فهي مدرسة أوغلت في قراءة الإنجليزية، ولم تقصر قراءتها على أطراف من الأدب الفرنسي كما كان يغلب على أدباء الشرق الناشئين في أواخر القرن الغابر، وهي على إيغالها في قراءة الأدباء والشعراء الإنجليز لم تنس الألمان والطليان والروس والأسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلها استفادت من النقد الإنجليزي فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى"[2].

أما ميخائيل نعيمة فينسب الفضل إلى الغرب حينما يقول: "ما تعود البعض يدعوه "نهضة أدبية" عندنا ليس سوى نفحة هبت على بعض شعرائنا وكتابنا من حدائق الآداب الغربية، فدبت في مخيلاتهم وقرائحهم كما تدب العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل"[3].

أثر إليوت في الحداثة الشعرية العربية:

ولا يفوتنا أن نشير إلى أثر إليوت في الحداثة الشعرية العربية، فلإليوت أثر بالغ الأهمية في تحويل مسار القصيدة العربية نحو الحداثة، "ومما يدل على تأثر شعراء الحداثة العرب بإليوت، وهجرة شعره إلى شعر الحداثة العربية إطلاق اسم الشعراء التموزيين على الأعلام من هؤلاء الشعراء، وفي مقدمة هذا الشعر الذي هاجر إلى الشعر العربي قصيدة الأرض اليباب، التي تستند إلى أسطورة تموز التي وظفها الشعراء العرب رمزًا للبعث وإعادة لحياة والبناء، وهو توظيف أسهم في بنية هؤلاء الشعراء إلى استدعاء

(1) شعراء مصر وبيئاتهم، ص12.

(2) ميخائيل نعيمة: الغربال، ص29.

موروثهم في هذا المجال، وهذا التوظيف يعني أن القصيدة أسهمت أيضا في التحولات الدلالية للشعر العربي"[1].

لم يقتصر تأثير إليوت على الناحية الدلالية فقط ، بل كان لشعره عامة ونقده خاصة تأثير على الناحية الشكلية، فاستفاد الشعراء العرب الحداثيون من أساليبه الفنية وتقنياته الإبداعية، ولعل من أبرز هذه الأساليب توظيف الأسطورة، وقد مر بنا كيف وظف شعراء الحداثة أسطورة تموز، أضف إلى ذلك نظريته الفنية التي أسماها "المعادل الموضوعي" ، والمعادل الموضوعي كما يشرحه إليوت "إيجاد مجموعة من الأشياء أو موقف أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد إثارته"[2]، وبهذه الطريقة يبتعد الشاعر عن التعبير عن الوجدان والعواطف بشكل مباشر.

تأثر العديد من شعراء الحداثة بإليوت مثل: السياب والبياتي وعبد الصبور وحجازي، ويعتبر صلاح أوضح هؤلاء الشعراء تأثرًا بإليوت، "فلقد استفاد صلاح الجسارة اللغوية من إليوت، يقول إليوت :

لا! لست الأمير هاملت ، ولا أريد أن أكونه

إنما أنا تابع أمين شخص قد يصلح

ليزين موكبًا، يفتتح مشهدًا أو مشهدين

يسدي النصح للأمير

(1) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص71

(2) فائق متى: إليوت، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص29.

وأنا بلا ريب أداة طيعة

أظهر الاحترام ويسعدني أن أكون نافعًا

سياسي حذر وكثير الوسواس

وإن كانت تشوبني بلادة الإحساس

يوظف صلاح هذا الموقف ـ الذي سبق توظيفه ـ مرتين الأولى: عندما يتعرى أمام محبوبته، ويقدم لها نفسه على حقيقتها، لا على أنه أمير مثل "هاملت" ولا على أنه مضحك الأمير مثل يولونيوس، لكنه إنسان فقير، يرى نفسه ليس أهلا لحب محبوبته:

جارتي ! لستُ أميرًا

لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير

سأريك العجب المعجب في شمس النهار

أنني خاوٍ ومملوء بقش وغبار

أنا لا أملك ما يملأ كفي طعامًا

وبخدّيك من النعمة تفاح وسكر

(...) يوظف صلاح بيت إليوت السابق نفسه مرة ثانية في ديوانه الثاني وهو يقدم لنا نفسه في المقطع الأول من قصيدة "أقول لكم" حين ينفي عن نفسه "الإمارة" والإمارة هذه المرة هي إمارة الشعر، يقول :

ما كنت أبا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتنص المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبسه بلا أرب

لأنني لو قعدت بمحبس لقضيت من سغب

ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل

يناغيه مغنيه

وملعقة من الذهب الصريح تطل من فيه

وإذا كان "يولونيوس" إليوت ينفي عن نفسه أن يكون الأمير هاملت، ورضي لنفسه بدور التابع المضحك، فإن "صلاح" ينفي عن نفسه في المثال الأول الشخصيتين، فلا هو بأمير ولا هو بتابع له، والإمارة هنا هي إمارة الجاه والسلطان، ولكنه في المثال الثاني وبعد أن تمثل تراث إليوت أكثر ينفي عن نفسه إمارة الشعر"[1]. إذن تأثر شعراء الحداثة العرب، شكلا ومضمونًا، بإليوت وغيره من شعراء الغرب حقيقة غير قابلة للمراء .

دور صلاح عبد الصبور في الشعر الحداثي:

كان صلاح عبد الصبور أول شاعر مصري ينشر عام 1957 ديوانًا من الشعر الجديد كما كان يحلو له أن يسميه، أو شعر التفعيلة كما يمكن أن يسمى، وقد كان هذا الديوان بشارة ومسئولية بشارة لأنه ـ وله موفور الصحة ـ تغلب محاسنه سلبياته ومثالبه، فكان ردًا مقنعًا على أعداء الحداثة من شعراء تقليد العمود الشعري الكلاسي، ومسئولية

(1) أحمد عبد الحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، ص 64 : 65.

لأنه وضع صاحبه في موضع الريادة ، على نحو جعله يبذل قصارى جهده في دعم هذا التيار"[1].

دافع صلاح عبد الصبور دفاعًا مستميتًا عن هذا الشعر، وكان له جولات وصولات مع الاتجاه المضاد، وكانت أشهر معاركه النقدية حول هذا الشعر مع العقاد، فالعقاد "لا يرى هذا الاتجاه في الشعر تجديدًا، بل يراه على العكس من ذلك تخريبًا في الشعر، ويقول عن هذا الشعر في حديث له بمجلة "الجيل" نشر بتاريخ 27/ 10/ 1958 هذا الكلام الذي يكتب الآن ليس شعرًا مجددًا أو غير مجدد، إنه كالغناء بلا أنغام ولا فن ولا طرب فكيف ندعي أنه غناء"[2].

كان عبد الصبور في مقدمة الذائدين عن الشعر، المؤكدين للعقاد أن شعر التفعيلة شعر موزون وله نغمه "وإنّ كل ما فيها من مخالفة للنمط الشعري المتوارث هو اعتبار التفعيلة الواحدة بنيانًا عروضيًا متكاملا، يستطيع الشاعر في إنائه أن يسكب انفعاله الشعري وأن ينسق هذه الآنية كما يوحي له سيل هذا الانفعال أو قطره، وهذا التجديد ليس مبتور الصلة بتراثنا العربي الشعري، ففي باب المجزوءات في العروض العربي مدخل واضح إلى هذه الخطوة التجديدية، ولفت من القدماء إلى إمكانية تنويع عدد التفعيلات في القصيدة الشعرية"[1].

لقد حمل صلاح عبد الصبور على عاتقيه طموحات الشعر الحداثي الفنية وإشكالياته النقدية، فكان فيه من الرواد سواء في مجال التنظير أم في مجال التطبيق، كان ناقدًا متمرسًا، كما كان شاعرًا مبدعًا، فأضاف لمسات فنية من خلال إبداعه الشعري، كما

---

(1) محمد بدوي: الجحيم الأرضي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، ص7.

(2) سامح كريم: العقاد في معاركه الأدبية والفكرية، مكتبة الأسرة، 2002، ص 203.

(3) صلاح عبد الصبور: مقال بجريدة الأخبار 17 / 7/ 1961عن سامح كريم، العقاد في معاركه الأدبية ص205.

أضاف بصمات نقدية من خلال دراساته النقدية، وقراءاته المتخصصة للأدب عامة وللشعر خاصة.

الفصل الأول

ماهية الشعر ووظيفته

الفصل الأول

ماهية الشعر ووظيفته

مدخل:

نشأ إليوت حواريًّا في المدرسة الرومنسية، بيد أنه انطلق في وجهة أخرى متخذًا موقفًا مضادًا، مناديًا بكلاسيكية معاصرة من نوع خاص، وذلك لأن الكلاسيكية أعلى شأنًا وأكثر قيمة من الرومنسية، التي ينزل بها إليوت إلى الدرك الأسفل عندما يقارن بينها وبين الكلاسيكية، فالفرق يبدو بينهما ـ من وجهة نظره ـ "كالفرق بين الكامل والمجزّأ، أوبين البالغ وغير الناضج، أو بين المنظم والفوضوي"[1].

أما صلاح فلقد ترعرع بين أطلال ناجي وسكب عبراته مع عبرات المنفلوطي، وظل في بداياته رومنسيًّا مغرقًا في الذاتية، ويعلل ذلك الجنوح المسرف في الرومنسية قائلا: "وربما كانت علة ذلك الجنوح المسرف هو أنني ولدت بين صفحات كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران، قد بكيت مع سيرانو دي برجراك ومجدولين وأنا في العاشرة من عمري، ولا زلت أذكر هيئتي بجلبابي وخفي، وأنا أثوي في ركن صغير من فضاء مهمل وراء بيتنا في الزقازيق، ألتهم ما يلقنه سيرانو دي برجراك لغريمه من بديع القول، ويتلوى كل عرق لآلام الشاعر وجسامة تضحيته ونبالتها، وقد ظل المنفلوطي معبودي حتى تعرفت على جبران في "الأرواح المتمردة" و"الأجنحة الكسيرة" فبكيت مع سلمى كرامة

(1)Eliot: The Function of Criticism, on Selected Essays, Harcourt, Brace & World, Inc. New York . P15

وعاشقها التعس، وحين أقول "بكيت" لا أتحدث بالمجاز، بل أعني أجهشت بالبكاء في وحدتي، وحملت من همها ما ناءت به النفس"[1].

استأثر بنصيب الأسد من صلاح شاعران لهما باع في الرومنسية، هما محمود حسن إسماعيل ومحمود على طه، ولقد اعتبرهما صلاح "لات الشعر وعزاه"[2].

لكي يتم فهم النظرية الشعرية لدي إليوت والتعرف على مفهوم الشعر وماهيته، يجب أن نفهم النظرية الشعرية الرومنسية، إذ إن سمات هذه النظرية كانت المنطلق الذي شكل منه إليوت موقفه النقدي والفني من الشعر، وحدد به نظريته الشعرية التي كانت ثورة على النظرية الرومنسية، ومفاهيمها الشعرية ومعاييرها النقدية، وعقيدتها الفنية.

أما الرومنسية العربية فقد تأثرت تأثرًا مباشرًا بالرومنسية الأوربية، ولعبت الرومنسية العربية دورًا بارزًا في دفع الحياة لمصطلح الشعر العربي، وبثت فيه دماءً جديدة ومتدفقة غيرت من مفاهيم الشعر التقليدية، ومن قوانينه الصارمة، وأشكاله المتوارثة.

إن كان صلاح على عكس إليوت لم يبنِ نظريته الشعرية كرد فعل على الرومنسية، وما تنادي به من قيم وضوابط فنية، بل بنى نظريته كرد فعل على الكلاسيكية العربية، وعمود الشعر العربي الموروث، إلا أن فهم الرومنسية وموقف صلاح منها سيزيد الأمر وضوحًا في فهم النظرية الشعرية لديه، ويزيل غشاوة عن فهمنا للأسباب التي دفعت بصلاح أن يكوّن نظريته في الشعر داعيًا للتجديد والتطوير.

---

(1) حياتي في الشعر: مكتبة الأسرة، 2003 ، ص 52 : 53.

(2) أقول لكم عن الشعراء، ص335

الرومنسية الأوربية:

ينعقد جمع النقاد على أن محاولة تعريف الرومنسية تعريفًا جامعًا مانعًا، أو قل تعريفا يتسم بالدقة والوضوح، ضرب من ضروب العبث التي لا طائل منها، ولا ثمرة نرجوها منها، والسبب ببساطة أن الرومنسية تتميز بمظاهرها المتعددة وجوانبها المعقدة، ومن ثم كثرت تعاريفها التي لا حصر بها ولا عدد، والتي تصل إلى حد التناقض والتضارب، "حتى كتب فريدريك شليجل إلى أخيه يقول له: إنه جَمع محاولات تعريف الرومنسية في مائة وخمس وعشرين صفحة، وأحصى بعض مؤرخي الأدب عام 1925: مائة وخمسين تعريفا لها، قال بول فاليري: لا بد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومنسية، والسبب في ذلك الاختلاف الشاسع بين شاعر وآخر ممن عرفوا بالرومنسيين، حتى صور ذلك أحد الكتاب البارعين في مقولة لها دلالتها الواضحة، قال: هناك أنواع من الرومنسية بعدد الرومنسيين"[1].

غير أنه يمكننا أن نلقي نظرة تاريخية عن الرومنسية؛ كمذهب أدبي له مكانته في تاريخ الأدب، وله أثره الواضح على الثقافة والفنون، بدون أن نقحم أنفسنا في محاولة فاشلة لتحديد تعريف لها أو تقديم مفهوم معين.

جاء اشتقاق كلمة الرومنسية من الأصل اللاتيني "لنجو رومنتكا"، أي اللسان المستعمل في الأقاليم الإمبراطورية الرومانية، وبالأخص في أوائل عصر النهضة الأوربية، أي اللهجات المحلية التي صارت فيما بعد لغات مستقلة، بيد أن الأدب الذي كتب بتلك اللهجات ـ قبل أن تصير لغات فيما بعد ـ كان ينظر إليه نظرة دونية بصفته أدبًا شعبيًّا همجيًّا، وأهم من استخدم اللهجات المحلية (اللنجو رومنتكا) في إبداعاتهم هم الشعراء

(1) د. جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، دار المعارف، ص 23.

المتجولون في العصور الوسطى، أمثال التروبادور، ولقد اتخذ الشعراء المتجولون من اللهجات العامية أداة لقرض أشعارهم.

"وكان أوضح طابع لهذا الشعر العامي ـ الرومانتي إذا شئت ـ هو طابع الإسراف في الخيال والإفراط في المشاعر، وخاصة كما كان ينظم في أرض السحر والخيال، بروفانس، من أعمال فرنسا، وفي أراجون الملتهبة وكاستيل ذات العواطف الهوجاء، وهما من أعمال أسبانيا، لذلك اتخذت الصفة "رومانسي" أو "رومانتيك" بلغتهم معنى خيالي أو بعيد عن الواقع، وما إلى ذلك من معاني الإغراق في الأوهام، ونسى الناس معناها الاشتقاقي، أي صفة الأدب المكتوب باللغة العامية"[1]، وصفة الخيال الجامح هذه هي أهم خاصية في النظرية الشعرية عند الرومنسيين، كما سنوضح فيما بعد.

انبثقت الرومنسية نتيجة لعوامل عديدة منها الاجتماعية ومنها السياسية، وأخرى فلسفية ثقافية، ولعبت هذه العوامل جميعها دورًا متناميًا في تكوين الرومنسية وفي نشرها وتوطينها في أوربا، ومن ثم في العالم بأسره، كان من أهم هذه العوامل الثورة الصناعية والثورة الفرنسية، وما حملته من قيم ومفاهيم جديدة أهمها الحرية الفردية، لقد أدت هاتان الثورتان إلى تغيرات اجتماعية واقتصادية، تمثلت في ظهور الطبقة البرجوازية وتطلعها للحصول على حقوقها السياسية والثقافية، مما أدى إلى ظهور أدب برجوازي مواجه إلى القراء الجدد، معبرًا عن آمال وآلام هؤلاء القراء، معليًا من لواء الفردية والحرية، ونتج عن ذلك خلق لأفكار جديدة في علاقة الأدب بالمجتمع.

"لقد هدمت الثورة الفرنسية النظم السياسية والاجتماعية السابقة؛ فعكس الأدب هذا التغيير الجذري في كيان المجتمع الأوربي، كما أدت الثورة السياسية إلى رفع لواء

(1) د. لويس عوض: بروميثيوس طليقا، الهيئة المصرية للكتاب، 1987، ص53: 54.

الحرية في ميادين أخرى، لقد رفع الرومنسيون لواء حرية الفكر، وحرية الفرد، وحرية العاطفة، وحرية التعبير"[1].

ساهمت حركة التنوير ـ أيضا ـ التي عمّت أوربا مساهمة جديرة بالذكر في خلق مفاهيم جمالية وفنية جديدة كالعبقرية والجمال والخيال، واتخذت هذه المفاهيم مكانًا لها في الأدب والفن، وخاصة في النقد الأدبي والفني، نجد ـ مثلا ـ دريدن ينادي بتقييم العمل الفني من خلال المعايير الجمالية الموجودة به والكامنة فيه، وهنا نرى مبدأ الرفض بالالتزام بالغاية الخلقية والهدف التعليمي للشعر، وعن ذلك يقول شلي أحد رواد الرومنسية الإنجليزية: "فأنا أمقت الشعر التعليمي مقتًا لا مزيد عليه؛ لأن كل ما يمكن شرحه نثرًا بنفس هذا القدر من النجاح يكون مملا وسقيمًا إن نظم شعرًا"[2].

خصائص النظرية الرومنسية:

قلنا ـ آنفا ـ أنه من العبث أن نحاول أن نضع تعريفًا للرومنسية يكون باصطلاح المناطقة جامعًا مانعًا، وذلك لثرائها وتنوعها لحد أنها وصلت إلى التناقض، "فالرومنسية أكثر انتشارًا في أصولها وفي تأثيرها، وليس هناك حركة ثقافية ولا فنية تماثلها في تنوعها وامتدادها وبقاء نفوذها منذ نهاية العصور الوسطى"[3].

لكن هذا لا يمنعنا أن نحاول أن نجد القاسم المشترك الذي تتميز به الرومنسية، أو باصطلاح د.لويس عوض التيار الأصلي، أو يمنعنا من أن نحاول أن نبحث عن خصائص النظرية الرومنسية.

---

(1) المصدر السابق: ص 80.

(2) المصدر نفسه: ص133.

(3) Paul Brians: Romanticism, □
www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.html

اختزل الدكتور لويس عوض في مقدمته لترجمة برومثيوس طليقا، تلك الخصائص في خاصية واحدة هي "روح الفردية"[1] واعتبر ما عدا ذلك تفاصيل لا علاقة لها بالجوهر.

وبالرغم من أن الدكتورة جيهان صفوت تعترف بالروح الفردية ودورها الحيوي في الرومنسية إلا أنها ترى حكم الدكتور لويس عوض "تبسيط للأمور وحكم عليها بشيء من التزمت النظري"[2].

ويمكننا أن نلخص النظرية الرومنسية وخصائصها في إيجاز من خلال عدة نقاط أهمها:

1 - الإغراق في الخيال:

يعتبر الخيال الجامح أهم خصائص الرومنسية، حتى أن الناقد "موريس بورا" جعل هذا الخيال هو الفارق الجوهري بين أدب الرومنسية المحضة، وأدب ما قبل الرومنسية في إنجلترا[3]؛ وذلك لأن شعراء الرومنسية اتخذوا من الخيال وسيلة لإدراك الحقيقة.

"فإذا كان النقاد الكلاسيكيون، قد آمنوا بالعقل وجعلوه وسيلتهم في الوصول إلى الحقيقية، فقد أحل الرومنطيقيون الخيال محل العقل واحتكموا إليه، وجعلوه المنفذ الوحيد للحقيقية"[4].

---

(1) انظر ص 79

(2) انظر شلي في الأدب العربي في مصر، ص 36.

(3) المصدر السابق: ص36

(4) د: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، دار الشروق، طبعة أولى، 1414 ـ 1994، ص61.

وجعلوا من الشعر وسيلة للتعبير عن الخيال، ولا غرو أن نجد اهتمامًا من شعراء الرومنسية بدراسة الخيال، حتى أن كولردج يفرد له فصولا في كتابه الشهير السيرة الأدبية.

2 - الذاتية والعاطفة:

إن مفهوم الخيال عند الرومنسيين كان نتيجة طبيعية وحتمية لفلسفتهم الذاتية، التي تعتمد على رؤية الفرد للعالم والوجود، والأدب الرومنسي قوامه الذاتية؛ فهو أدب ذاتي يعبر عن الذات، لا يصور الحياة، وهو أدب ذاتي لأنه يعالج التجربة الفنية من خلال التجربة الفردية لا الجماعية، من خلال الموقف الموضوعي.

وهذا يفسر اهتمام الرومنسيين المنصب على العاطفة والمشاعر حتى أننا نجد وردزورث يعرف الشعر بأنه: "التدفق التلقائي للمشاعر الجياشة"[1].

وقد مجّد الرومنسيون العاطفة والشعور، وجعلوا منهما الأداة والوسيلة الفعالة للسمو بالروح وتحقيق الفضيلة، كما ارتبطت الرومنسية بحب الطبيعة وعبادتها نتيجة للإفراط في الذاتية والمشاعر الإنسانية، وتغنى بهذه الطبيعة ونصبوا منها مرآة لما يجيش بخلدهم.

3 - الفردية والحرية:

ارتبط بالذاتية خاصية أخرى هي الشاعر الرومنسي وفرديته، فالشاعر الرومنسي يتخذ من نفسه مقياسًا لكل شيء، مقياسًا للوجود بأسره، وهو في فنه يكتب ما يشاء

(1)Wordsworth: Preface to Lyrical Ballad, English critical Texts, ed.: D.J. Enright and Ernst De Chickera, Oxford University press, Sixth impression 1992, p180

كيفما يشاء، ولا يتقيد بقيم أو عادات تفرض عليه من الخارج ولا تنبع من داخله، ومن هنا ظهرت الثورية في الأدب والتحررية من قواعده، يقول آيدن داي عن بليك:

"إن الأمل في التحرر من إمبراطورية الأدب كان الجانب الأساسي في فكر بليك الأصولي، كما رغب في نفس الوقت من التحرر مما شاهده من قوانين أخلاقية صارمة ومحددة، ومن تقاليد المجتمع العصرية التي لا تقل عن تقاليد الزواج"[1].

رفع الرومنسيون لواء الحرية في مجال الفكر وعلى نطاق الفرد، وفي العاطفة وفي التعبير الأدبي، فأصبح أدبهم "أدب متطور ينشد تغيير البشرية إلى الأمام، وقد أتاح لهم إيمانهم بالفردية فرصة للتحرر من قيود التراث الإغريقي والروماني، وما كان يفرضه من قواعد"[2]، وكان حقا أن يطلق على هذا الأدب الرومنسي أدب ثورة وتحرر.

من الطبيعي أن ينتج من صفة التحررية والثورية هذه الثورة على اللغة الشعرية التقليدية، وعلى الموضوعات النمطية التي كانت تفرض من خلال الكلاسيكية المتزمتة، والنظر إلى الأدب من علٍ، والسمو به إلى الأبراج العاجية، التي تنأى عن المجتمع فكرًا ولغةً وأسلوبًا.

من هنا ظهرت دعوة وردزورث لاتخاذ لغة الشعر من اللغة المتداولة وهجر ما يسمى بالقاموس الشعري، والدعوة إلى معالجة الموضوعات التي يعيشها المجتمع وأفراده، فليس هنالك مواضيع أو قضايا تصلح للشعر وأخرى تصلح للنثر دون الشعر، وليس

---

(1)Aidan Day: Romanticism, First published 1996, by Routledge, p 23

(2) شلي في الأدب العربي، ص 34.

هنـاك لغـة شـعرية وأخـرى غـير شـعرية، يقـول وردزورث في مقدمتـه الشـهيرة، الـتي تعتبر "البيان الرسمي"[1] الذي رسم حدود المذهب الرومنسي في الأدب بصفة خاصة:

"إن الغرض الأساسي المقصود من هذه القصائد هو اختيار الأحداث والمواقف من الحياة العامة، وروايتها أو وصفها من خلال اختيـار اللغـة الـتي اعتـاد النـاس في الواقـع استخدامها"[2].

موقف إليوت من الرومنسية:

مع أن إليوت لا ينكر ما قدمته الرومنسية من إسهامات في تجديـد الشـعر وإثرائـه خاصة والأدب عامة، ولا ينكر ـ أيضا ـ اتفاق رؤيته معهـا في بعـض المواقـف، كموقفـه وموقف الرومنسية من القاموس الشعري؛ فإليوت حينما تحدث عن وردزورث سانده في موقفه من القاموس الشعري، ووجد بينه وبين موقفه ـ إليوت نفسه ـ وزميله إزرا باونـد تشابهًا شديدًا، يقول إليوت: "ففي مسالة معجم ألفاظ الشعر هذه يصـعب جـدًا في بدايـة الأمر أن نفهم السبب في كل هذه الضجة، فقصائد وردزورث لم تُلاقَ باستقبال أسوأ من ذلك الذي يلاقي به عادة أي شعر على مثل هـذه الجـدة، وأنـا ـ شخصـيًا ـ أسـتطيع أن أتذكر حقبة كانت فيها قضيتنا عن "معجم ألفـاظ الشـعر" مثـارة عنـدما أطلـق إزرا باونـد عبارته القائلة بأن: "الشعر ينبغي أن يكتب بالجودة نفسها التي يكتـب بهـا النثـر"، وعنـدما ذكرنا هو وأنا وزملاءنا، كاتب في "ذا مورننج بوست" (بريـد الصـباح) علـى أننـا "بلاشـفة

(1) انظـر Encyclopedia Article from Encarta About Romantic Age, Encarta online Encyclopedia 2003, www.encatra.msn.com

(2)Wordsworth, Preface to Lyrical Ballads, ibid., p 164

أدبيون"، ووصفنا السيد آرثر وو بمغزى ـ لم أتمكن قط من فهمه ـ بأننا عبيد مخمورون، ولكنني أخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثانا جديدة"[1].

يمتدح إليوت أصالة وردزورث وكولردج؛ فيقول في مقالة عنهما: "كانا يشتركان في أمر أهم من كل اختلافاتهما: ألا هو كونهما أكثر العقول الشعرية في جيليهما أصالة"[2]. ويقول في موضع آخر في المقالة نفسها: "إن وردزورث ناقد بالغ الاستقامة في الرأي"[3].

إن كان الرعيل الأول من رواد الرومنسية أمثال: وردزورث وكولردج وشلي وكيتس؛ رجالا ذوي عبقرية فنية، وقدرة شعرية في توظيف تجاربهم، كللت أعمالهم بالنجاح، فإن الرعيل الثاني من شعراء الرومنسية كانوا أقل حظًّا من هذه العبقرية، وأقل قدرة في توظيف تجاربهم؛ مما جعل جمرة الثورة الرومنسية تخبو، وجعل الانقضاض على الرومنسية أمرًا حتميًّا.

هذا ما يفسر لنا موقف إليوت من الرومنسية التي لم يبخس روادها حقهم، لكنه شنّ حربًا ضروسًا على الرومنسية، فاعتبر أن "لا مكان لها في الأدب"[4]، كما أن الفرق بينها وبين الكلاسيكية: " كالفرق بين الكامل والمجزّأ، أوبين البالغ وغير الناضج، أو بين المنظم الفوضوي"[5]، ويوافق أرنولد في رأيه بأن الرومنسية غير ناضجة لأنها: "تقدمت بدون أن يكون لديها بيانات صحيحة، وبدون مادة كافية تعمل عليها"[6].

---

(1) جدوى الشعر وجدوى النقد: مقال وردزورث وكولردج، ترجمة ماهر شفيق فريد، المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1 ص242.

(2) السابق: ص 241.

(3) نفسه: ص 244.

(4) T. S .Eliot: Swinburne as Critic, Sacred Wood, www.bartleby.com Online ed.: published July1996

(5) Eliot: The function of criticism, selected essays, Harcourt, Brace & World, Inc. New York . P15.

(6) www.bartleby.com/200/ Eliot: Introduction, Sacred wood,

يتضح من هذا: "أن رفض إليوت للعقيدة الرومنسية رفض جذري، فهو يرفض تقبل إيمانها الأساس بأن السلطة الوحيدة على الفنان هي صوته الداخلي، وشهوات شخصه"[1]، وهذه النقطة هي جوهر اختلاف إليوت مع الرومنسية، إذ إن إليوت يسعى إلى موضوعية الشعر بينما الرومنسية تدعو إلى الذاتية وتتخذها هدفًا أسمى، ومن ثم يراها إليوت أنها تلائم "من يريدون من الشعر أحلام يقظة، أو تحويرًا لرغباتهم وشهواتهم الخاصة الضعيفة، أو ما يتوهمونه حدة العاطفة"[2].

إن هدف الشاعر ـ في رأي إليوت ـ أن يعبر عن عواطفه الذاتية بطريقة موضوعية تجعل من الشعر فنًّا لا شخصيًّا، له معايير موضوعية ومقاييس فنية يمكن من خلالها الحكم عليه بدون تحيز أو هوى، لذا يطالب إليوت بمعادل موضوعي للعواطف الفياضة والمشاعر الجياشة؛ حتى لا يتحول الشعر إلى "مجموعة بيانات نفسية عن عقول الشعراء"[3].

ينظر إليوت إلى موقف الرومنسية من الفردية واتخاذ الذات المرجعية الأساسية نظرة ريبة لأنه "مبدأ قديم تمت صياغته على يد ناقد قديم في عبارة مألوفة الآن: افعل ما تشاء"[4]، فإن في ذلك مدعاة لهدم النظام في الفن والالتزام بالمعايير الرشيدة، وتضحية بالتراث وما يحمله من قيم عظيمة، مقابل الاستسلام للعواطف الزائلة والمقاييس الذاتية، ومن ثم يعيب إليوت على د.هـ لورانس "بأنه لم يكن له هادٍ غير النور الداخلي، أقل ألوان الهداية ـ التي قدمتْ نفسها للإنسانية الهائمة على وجهها ـ جدارة بالثقة، وأكثرها

(1) د.ا.س. مكسويل: مقال الخلفية النقدية، ترجمة ماهر شفيق فريد، ضمن كتاب: ت.س.إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ص 181.

(2) الصفحة نفسها.

(3) إليوت: الغابة المقدسة، تصدير طبعة 1928، ترجمة ماهر شفيق فريد، المختار من نقد ت.س. إليوت المجلس الأعلى للثقافة2000، ج1، ص90.

(4) Eliot: The function of criticism, selected essays, P16

خـداعًا"[1]، ويعتقـد أن الـذين يملكـون الصـوت الـداخلي لا يسـتمعون إلى سـواه، وأن الصوت الداخلي يحمل "رسالة الغرور والخوف والشهوة"[2].

الرومنسية العربية:

فيما يبدو أن التطور لمصطلح الشعر العربي بدأ مع المدرسة الرومنسية العربية ومـا أحدثته من ثورة في تاريخ الأدب، بل في تاريخ الفكر العربي والفنون عامـة، ولا تختلـف خصائص الرومنسية العربية مع خصائص الرومنسية الأوربية إلا بقدر مـا أخذتـه الأولى من الثانية، وبقدر الظروف الاجتماعية والخصائص اللغوية، ومـا يُطـرَح مـن مشـكلات أدبية وقضايا نقدية.

في شيء من التجاوز يمكننا أن نسـمي كـلا مـن مدرسـة الـديوان وجماعـة أبولـو وشعراء المهجر ـ وخاصة الرابطة القلمية ـ بالمدرسة الرومنسية في الأدب العربي، وذلك لتشابه الرؤى والأفكـار بيـنهم لدرجـة التطـابق، ولتـأثرهم جميعًـا بالمدرسـة الرومنسـية الأوربية، فنلاحظ "أن معظم الذين كتبوا عن الرابطة القلميـة قـد لمحـوا في آثـار أعضـائها بعض التأثر بالنزعة الرومنسية الأوربية، ومـع اعترافهـم بـأن الرابطـة القلميـة هـي أول مدرسة منظمة في الأدب العربي تنحو نحو التجديد بجرأة وشجاعة، فهـم يعترفـون أيضـا بوجود شبه كبير بينها وبين تلك المدرسة الرومنسية حتى في أسباب تكونها، فهناك الثورة الفرنسية وهنا الحرب العظمى الأولى، وحتى في الفن والتصوير فهما متشابهان أيضا، إلا أن المدرسة الرومنسية كان لها أكثر من مصور، بينما كان للرابطة القلمية مصور واحد هو

(1) إليوت: وراء آلهة غريبة، ترجمة ماهر شفيق، المختار ج1 ص337.

(2) Eliot: The function of criticism, selected essays, P16

جبران، ويذهب البعض إلى أكثر من هذا فيقولون إن ميخائيل نعيمة، ناقد الرابطة يأخذ نفس المكانة فيها كتلك التي أخذها سنت بيف ناقد المدرسة الرومنسية"[1].

كما نلاحظ التشابه الشديد بين جماعة أبولو والرابطة القلمية، حتى أن الدكتور لويس عوض في كتابه دراسات في أدبنا الحديث، وحد بينهما إذ يقول: "فمدرسة المهجر في أمريكا إن هي إلا وجه من وجوه مدرسة أبولو في مصر، ومدرسة أبولو في مصر إن هي إلا وجه من وجوه مدرسة المهجر في أمريكا، ولا سبيل إلى فهم أدب جبران وإيليا أبي ماض وميخائيل نعيمة إلا بدراسة أدب مي وأحمد رامي، وأحمد زكي أبي شادي، فمدرسة المهجر ومدرسة أبولو إن هما إلا مدرسة واحدة مهما تشعبت فصولها، أو ترامت مواقعها أو تباعدت آثارها، وقد كان لها معلمون وتلاميذ في كل بلد من البلاد العربية قد تختلف أقدارهم، وقد تختلف مقومات تكوينهم ولكنهم في حقيقية الأمر يشعرون بشعور متشابه، ويفهمون الفن والجمال فهما متشابهان ويعبرون عن مكنونات نفوسهم تعبيرًا متشابهًا"[2].

أما مدرسة الديوان فالشبه بينها وبين الرابطة القلمية غير خفي وغير منكر، يقول العقاد في مقدمته لكتاب"الغربال" لميخائيل نعيمة: "لو لم يكتب قلم النعيمي هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا"[3]، ولقد مدح ميخائيلُ العقادَ وصاحبيه لما أصدروه من نقد لمدرسة الأحياء في كتابهم الديوان.

(1) د. نادرة جميل السراج: شعراء الرابطة القلمية دراسات في شعراء المهجر، دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، ص 97.

(2) د. لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، مطابع القناني وشركاه بمصر، مايو1961 ص158.

(3) عباس محمود العقاد: مقدمة كتاب الغربال لميخائيل نعيمة، المجلد الثالث من مجموعته الكاملة، دار العلم للملايين، بيروت، 1971.

لقد كان هدف الحركة الرومنسية عامة هو الثورة العارمة على التقاليد المتوارثة، والتخلص من كل القيود المنيعة، والتأكيد على الفردية والذاتية والتعبير عن كل فرد بما يحس به ويجيش بصدره، في حرية تامة والانطلاق بدون تقيد بالسابقين أو المعاصرين.

وتمثلت ثورة الرومنسية العربية في الشعر العربي في العديد من المواقف أهمها ما يأتي:

أن الشعر العربي ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير عن نقس قائله، "فالشعر الجيد يمتاز قبل كل شيء بأنه مرآة لما في نفس الشاعر من عاطفة، مرآة تمثل هذه العاطفة تمثيلا فطريًا بريئًا من التكلف والمحاولة، فإذا خلت نفس الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة على أن تنطق لسان الشاعر من عاطفة، أو عجزت هذه العاطفة على أن تنطق لسان الشاعر بما يمثلها فليس هناك شعر بل هناك نظم لا عناء فيه"[1]، وهو على حد تعبير العقاد "الشعر الحقيقي الرفيع المترجم عن النفس الإنسانية في أصدق علاقاتها بالطبيعة والحياة والخلود"[2].

ظهرت على يد الرومنسيين مصطلحات جديدة في نقد الشعر كان أهمها ظهور مصطلح الوحدة العضوية، حيث كان الشعر من قبل يعتمد على وحدة البيت لا وحدة القصيدة، وكان "ينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده وإذا أفرد كان تامًا في بابه"[3].

(1) السابق ص128- 129.

(2) الديوان في الأدب والنقد: مكتبة الأسرة 2000، ص185.

(3) ابن خلدون: المقدمة، تشكيل العلامة، رشيد عطية، تدقيق المعلم عبد الله البستاني، مكتبة لبنان، ط الرابعة، 1990، ص569.

كان الشاعر من قبلُ يكتب الأبيات منفردة، كل بيت يضع فيه معنىً مستقلا كما يتوارد على خاطره، "فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ومنحته فكرته، يستقصي انتقاده ويرمّ ما وهَى منه"[1].

أما الشاعر مع الرومنسية فأصبح يكتب القصيدة في موضوع واحد، تشملها فكرة واحدة تتدفق عبر أبيات رابطة معنوية واحدة وشعور واحد، ويشرح العقاد هذه الوحدة العضوية المعنوية قائلا:

"إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيًّا تامًا، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته، ولا يغني عنه غيره إلا كما تغني الأذن عن العين، أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة"[2]، ومتى لم تتحقق هذه الوحدة في الشعر يصبح مجرد ألفاظ مجتمعة، لا تعبر عن شعور كامل بالحياة.

ومن حسن الحظ أن صلاح عبد الصبور ترعرع في أحضان الرومنسية العربية.

موقف صلاح من الرومنسية:

يشيد صلاح بدور الرومنسية في تطوير الشعر العربي وإنقاذه من براثن التقليد والجمود، فيقول: "وقد أسهمت الرومنتيكية مع نزعتين أخريين في تحريك الأمواج في بحر

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر، شرح وتحقيق، عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط أولى، 1982، ص11.

(2) الديوان، ص 185: 186.

الحركة الشعرية العربية، أما النزعة الأولى: فهي نزعة العقاد إلى بث الفكر والذكاء في الشعر، والتصدي للموضوعات الكونية الكبرى، كما في قصيدته الشهيرة "ترجمة الشيطان"، وأما النزعة الثانية في لجوء بعض شعراء المهجر إلى لغة شديدة الإيقاع، تحمل إحساسًا عميقا ومباشرًا معا، تلك النزعات الثلاث هي التي أنقذت الشعر العربي وحمته من الطريق المسدود الذي دفعه إليه شوقي"[1].

بالرغم من أن صلاح يقدر دور الرومنسية في تحريك المياه الراكدة، إلا أنه يراها لم تتخلص بعد من كل التقاليد والقيود، يقول عن إحدى دواوين أحمد رامي: "وثمة قيمة أخرى لهذا الديوان، وهو أن يطلعنا على كفاح مدرسة الرومنتيكية العربية في سبيل تخليص الشعر من أثقال التقليد، وكيف أنهم وقفوا حينا، وخطوا حينا، وكيف أن أقدامهم كانت راسخة في التقليد بحيث تتضح في أشعارهم الأولى، تلك الثنائية بين التقليد والابتداع، ويتضح ذلك في ثنائية اللغة المستغلة، وفي ثنائية الرؤية الشعرية وترددها بين الابتداع الحر أو التقليد المتهافت"[2].

إن كان صلاح يرى أن الرومنسية كانت حائرة بين الإبداع والابتداع، فإنه أيضا لا يقر بمفهومها عن الشعر بأنه تعبير عن نفس قائله، فيرفض رأي العقاد القائل بأن الشاعر لابد أن يعرف من خلال شعره، ومن خلال شعره فقط، يعبر صلاح عن رفضه مناقشًا رأي العقاد فيقول:

"فحين أطلق العقاد رأيه في أن الشاعر الذي لا يعرف بشعره لا يستحق أن يعرف، كان في ذلك معبرًا عن وجهة نظر الرومنطيقية في أن الشعر تعبير عن ذات قائله، والواقع أن نظرة العقاد قد تكون صائبة في مجال شعر العواطف، ولكن رغم ذلك فسيظل هناك

(1) أقول لكم عن الشعراء، ص 170: 171.

(2) السابق، ص 63.

شعر كثير نستطيع أن نستمع به دون أن نعرف شيئًا عن قائله، مثل شعر الملاحم وشعر المسرح وشعر الوصف.

إن الشعر قد يكون تعبيرًا عن نفس قائله، ولكن ليس تعبيرًا مباشرًا صريحًا، فالشاعر يلجأ إلى العديد من الأشكال والصور الفنية مثل الاستعارات والكنايات والرموز التي قد تخفي عاطفته ونفسه ولكنها تظهر فنيته وقدرته"[1].

مفهوم الشعر:

صرح إليوت بأن اهتمامه الأساسي بالشعر هو اهتمام تكنيكي في المحل الأول، يعتمد على تقنية القصيدة وبنيتها الداخلية، وهذا الاهتمام لدى إليوت بالجانب التقني يعود إلى نزعته الجمالية التي غلبت على بداياته، ومن ثم يبني إليوت مفهومه للشعر على استقلال هيكل القصيدة ومحتواها، يرفض أن تكون القصيدة مجموعة من البيانات النفسية أو سيرة ذاتية، كما هي عند الرومنسيين، أو يربط بين الشعر والظروف التاريخية.

"إن كل ما يمكننا أن نقوله هو أن القصيدة بمعنى من المعاني ذات حياة خاصة بها، وأن أجزاءها تشكل شيئًا بالغ الاختلاف عن أي بنية من البنيات التاريخية الحسنة الترتيب عن تاريخ حياة أصحابها، وأن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الناتجة من القصيدة شيء مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الموجودة في عقل الشاعر"[2]، ويؤكد هذا الموقف

(1) أقول لكم عن الشعر ، الجزء التاسع من الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة1992، ص410.

(2) إليوت: الغابة المقدسة، تصدير طبعة 1928، المختار ج1، ص90.

إليوت ويصرّ على "أننا عندما نتناول الشعر فيجب أن نتناوله في المحل الأول باعتباره شعرًا لا شيئًا آخر"[1].

كما يجب تنزيه القصيدة عن كل غاية غير فنية سواءً أكانت اجتماعية أم سياسية أم خلقية، ومن ثم كانت وظيفة النقد هي إلقاء الضوء على الأعمال الأدبية من داخلها وتصحيح أذواق القراء، وألا يقحم الناقد على العمل الأدبي أمورًا ليست لها علاقة بها، نحو السيرة الذاتية للشاعر أو حالاته النفسية، أو يكره الناقد العمل الأدبي لمعتقداتنا ومقاييسنا الأيدلوجية.

وفي الاتجاه المضاد للرومنسية يتجه إليوت في تعريفه للشعر، فإن كانت الرومنسية ترى أن الشعر تعبير عن الذات، فإليوت يراه هروبًا من هذه الذات، يقول: "ليس الشعر اتجاهًا لعاطفة فضفاضة، بل هروب من العاطفة، إنه ليس تعبيرا عن الشخصية، بل هروب من الشخصية"[2].

الهدف من هذا الهروب هو الحصول على موضوعية الشاعر أو اللاشخصية للقصيدة، وعلى حد قوله "إن عاطفة الفن لا شخصي"[3] فعلى الشاعر أن يعرف متى يعبر عن انفعال ذي دلالة، يستمد وجوده من العمل الفني نفسه لا من تاريخ حياة الشاعر.

والوسيلة الوحيدة للتعبير عن الانفعال بحياد وموضوعية هي المعادل الموضوعي يقول إليوت في "هملت ومشاكله": "إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في شكل فني هو العثور على (معادل موضوعي) أو بعبارة أخرى مجموعة من الموضوعات أو موقف

(1) السابق89.

(2) Eliot: Tradition and Individual Talent, selected essays, P10-11

(3) P11 Eliot: Tradition and Individual Talent, selected essays,

أو سلسلة من الأحداث تكون شكلا لذلك الوجدان المحدد بحيث إنه عندما تقدم الوقائع الخارجية ـ التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية ـ يثار الوجدان على الفور"[1].

إذًا إليوت يسعى إلى تنظيم الانفعالات، وليس إلى سيلانها وفوضويتها، "إنه أكد حب الذات أكثر مما أكد جماح الذات"[2]، و من ثم يخطئ من يظن أنّ إليوت يعادي العاطفة ويبخسها حقها، ويناصر الفكر ويغالي في تقديره، بل إن إليوت يناهض المغالاة في الفكر والعاطفة على حد سواء، فكما سعى إلى إيجاد معادل موضوعي للانفعالات فإنه طالب بمعادل وجداني للأفكار، يقول إليوت: "الشاعر المفكر لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر الذي يمكنه التعبير عن المعادل العاطفي للفكر، لكنه ليس بالضرورة أن يهتم بالأفكار نفسها"[3].

***

إن كان مفهوم الشعر عند إليوت ينطلق من الموقف المضاد من الرومنسية؛ فإن مفهوم الشعر عند صلاح ينطلق من نقد المفهوم التقليدي للشعر العربي.

فقد حملت كلمة الشعر معنى لا غموض فيه خلال العصور العربية الكلاسيكية، واتسم مفهوم الشعر بالوضوح الدلالي؛ إذ كان يعنى جنسًا أدبيًّا محددًا يتكون من قصيدة، بدورها تتكون من أبيات، والأبيات تتكون من تفاعيل وقوافٍ، ويعرف ابن خلدون الشعر: بأنه "كلام مفصل قطعًا قطعًا، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير، وتسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويًّا وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد البيت منه

(1) ترجمة ماهر شفيق: المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص152

(2) مكسويل: الخلفية النقدية، ص180

(3) Eliot: Selected Essays P115

بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تامًا في بابه"[1]. من ثم كانت التجربة الشعرية في غاية البساطة والوضوح، أو قل محددة المعالم معروفة الخطوات، بارزة المعالم والضوابط، "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة محض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يليه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافق، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يروقه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها وسلكا جامعا لما تشتت منه، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ومنحته فكرته، يستقصي انتقاده ويَرُمّ ما وهى منه"[2].

ولقد اختزل القدامى مفهوم الشعر وماهيته فيما يسمى بعمود الشعر[3] المتمثل في سبعة أبواب هي:

1. شرف المعنى وصحته.
2. جزالة اللفظ واستقامته.
3. الإصابة في الوصف.
4. المقاربة في التشبيه.

---

(1) ابن خلدون: المقدمة، ص 569.

(2) ابن طباطبا: عيار الشعر، ص11

(3) انظر المرزوقي شرح الحماسة، القسم الأول ، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة 1951، ص9 وللمزيد عن مفهوم الشعر في تراث النقد العربي، انظر د.صلاح رزق: أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، سنة2002، ص55 وما بعدها.

5. التحام أجزاء النظم وتخير الوزن.

6. مناسبة المستعار منه للمستعار له.

7. مناسبة اللفظ للمعنى وموافقتها للقافية.

ولم يختلف مفهوم الشعر وطبيعته كثيرًا لدى الكلاسيكيين الجدد ـ أي الإحيائيين ـ بالرغم من رغبتهم في التجديد، وذلك لأن الظروف لم تكن مواتية، ويعبر عن ذلك شوقي حينما رفض الخديوي نشر قصيدة له؛ لأنها لم تقتصر على مدحه وتعدت إلى الغزل، يقول شوقي: "فلما بلغني الخبر لم يزدني إلا علمًا بأن احتراسي من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان في مجاله، وأن الزلل معي إذا أنا استعجلت"[1].

لقد سعى شوقي لأن يكون شاعر الأمير، بالرغم من اعترافه بأن الشعر يتبرأ من أن يتغنى بالمديح فقط أو يهب نفسه للاستجداء، ولكن القوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحًا في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي صاحب المقام الأسمى في البلاد، فكانت أمنية شوقي أن ينزل هذه المنزلة، يقول شوقي:

"فمازلت أتمنى هذه المنزلة وأسمو إليها على درج الإخلاص في حب صناعتي وإتقانها بقدر الإمكان وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها"[2].

دار الكلاسيكيون الجدد في فلك مفهوم الشعر القديم وماهيته التقليدية، بيد أنهم انتشلوه من عثراته التي ابتلي بها في عصور الإجداب الثقافي والتخلف السياسي، وحاولوا العودة به إلى منابعه الأولى الصافية، وروافده الفنية الراقية، التي بلغها على يد

(1) أحمد شوقي: مقدمة الديوان، أعاد طبعها د. طه وادي في شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، ط الخامسة، ص165.

(2) الصفحة نفسها.

الفحول من الشعراء القدامى، كأمثال البحتري وأبي تمام والمتنبي وأبـي نـواس وغيرهـم، واستطاع الشاعر الإحيائي بعدما خلـص الشـعر مـن آفاتـه القاتلـة وأعـاد إليـه ديباجتـه الناصعة، أن ينسج خيوط شعره "من خير ما وصـلت إليـه لغـة الشـعر العربـي مـن قـوة وجمـال، واسـتطاع أن يخضـع تلـك اللغـة التقليديـة للتعـبير عـن أحاسيسـه أو لوصـف مشاهداته أو قص أحداث عصره"[1].

بالطبع يصبح فهم الكلاسيكيين الجـدد لوظيفـة الشـعر هـو نفـس الفهـم المثـالي الأخلاقي العام القديم، لقد كانت الوظيفة الشعرية في رأيهم "أخلاقية تهذيبية، تحض على التمسك بالمثل والأخلاق الفاضلة"[2].

على هذا لا يمكنا أن نعد هذه المدرسة "بالمدرسة التي طورت الشعر العربي بـالمعنى الحقيقي للتطوير، وإنما الأمر لا يعدو مجرد العودة بالشعر إلى نقطة البداية التي كان ينبغـي أن ينطلق التطور فيها"[3]، ومن الطبيعي أن يتخذ مفهوم الشعر بُعدًا آخرًا.

يتسع مدلول القصيدة على أثر تطور الظروف الاجتماعية والحياة الثقافية والفكرية والمجريات السياسية، ومن هنا بدأ مصطلح الشـعر "يتحـول مـن السـبب إلى الفعـل، مـن الموضوع إلى الذات، هكذا أصبحت كلمة "الشعر" تعني التأثر الجمالي الخاص الذي تحدثـه القصيدة، ومن هنا أصبح شائقًا أن نتحدث عـن المشـاعر أو الانفعـالات الشـعرية، بعـد

(1) د. محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، الحلقـة الأولى ، طبعـة وزارة التربيـة والتعلـيم، 1982، ص5.

(2) د. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص 122.

(3) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنويـة ، المكتبـة الأكاديميـة 1994، ص39.

هذا، ومن خلال تردد استخدام المصطلحات أصبحت كلمة الشعر تطلق على كل موضوع يعالج بطريقة فنية راقية، ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر"[1].

كان لابد من ظهور الرومنسية العربية ليتحول الشعر العربي إلى هذا الطور، فلقد لعبت الرومنسية العربية دورًا حيويًّا في تطوير مصطلح الشعر وماهيته، فلم يعد الوزن والقافية هما حد الشعر، ولم يعد مفهومه هو كلام موزون مقفى له معنى، "ليس حتما أن يكون الشعر نظمًا ولا يكون مقفى، وإنما يستحسن ذلك في ضروب من الشعر لاعتبارات إيقاعية وسيكولوجية، وإشراكا للموسيقا اللفظية مع الخيال والعاطفة في الإبراز الفني للغة المشاعر، وفي خدمة ملكته الأصلية إفصاحًا وأنغامًا"[2].

وأول ما ثارت عليه الرومنسية كانت القوافي، "ولقد لقيت القوافي الهجوم الأعظم من النقاد الرومنسيين، بدءا بشكري وانتهاءً بأبي شادي مع دخول العقاد ورمزي مفتاح ود. طه حسين معهما، ولم يكتفوا بذلك الهجوم بل نظم القادرون منهم الشعر الذي استغنى عنها وسموه الشعر المرسل"[3]، ويصيح د. طه حسين "ويل لشعرائنا من القافية"[4].

يقرّ صلاح ـ بادئ ذي بدء ـ بصعوبة إيجاد تعريف للشعر يكون جامعا مانعا باصطلاح المناطقة، وفي محاولته للإجابة عن سؤال ما الشعر؟ يقول:

(1) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة 2000، ص29.
(2) أحمد زكي أبو شادي: أطياف الربيع، مطبعة التعاون، الطبعة الأولى، 1933، ص197.
(3) د. جيهان السادات: أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومنسيين في مصر ، دار المعارف، ص229.
(4) حافظ وشوقي: وزارة التربية والتعليم بمصر، طبعة 1985، ص151.

"سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها، لقد أدرك الجميع، حتى سادتنا العظماء أمثال شكسبير والمعري، أطرافًا من جوابه، ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المانعة، بل أحكي عن الجانب الذي أدركته"[1].

وحتى الجانب الذي أدركه ليس بالبساطة التي يمكن أن نتصورها، فهو ليس جانبًا أحادي الرؤية، بل متعدد الرؤى متغير الملامح، متشعب الأطراف، وعن هذا يقول:

"أنا كثير التأمل في شأن الشعر، متعدد المواقف تجاهه، كان الشعر في مرحلة هذه القصائد هو الرؤية العميقة، والإحساس الدافئ، ولذلك كان ديوان "الناس في بلادي" غنيًّا بالانفعال، وفي المرحلة التي تلتها كنت أريد أن أقرب دور المفكر من دور الشاعر، وتمثل ذلك في ديوان "أقول لكم"؛ ثم حاولت أن أصل إلى لون من التمازج والتراضي بين الموسيقا والطلاقة التعبيرية، وبين الإحساس والفكرة في "أحلام الفارس القديم"، ولو سئلت عن مدى توفيقي في هذا الديوان لقلت: إنني استطعت فيه أن أصفى لغتي وانفعالي وأفكاري من كل فضول، وقررت في بعض قصائدي أن أرضي الإلهين الأسطوريين كما أزمعت في مطلع حياتي"[2].

لكن هذا لا يعني أن صلاحًا لم يحاول الوصول إلى مفهوم الشعر، بل إنه وصل إلى مفهوم يراه جوهر الشعر، وكان هذا المفهوم منبثقًا من اعتبارين:

أولهما: أن الشعر هو صوت العصر، وقيمة الشعر والشعراء تنبع من علاقته بالعصر، يقول:

---

(1) أقول لكم عن الشعر: ص286.

(2) المصدر نفسه: ص287: 288.

"إن قيمتنا الأولى ـ كشعراء ـ أننا عصريون، ومن هنا ينبع فهمنا للشعر فشعرنا ليس نمنمة ولا توشية وغلبة بالقول، ولكن ذواتنا في حيرتها وقلقها وتشوفها إلى مستقبل سعيد وغد أفضل، وهو يأخذ من الحياة ليهبها، مستهدفًا إثراء النفس الإنسانية وتعميقها ليمكن لها في الأرض، وليصبح الإنسان ـ كل إنسان ـ ملكا"[1].

وثانيهما: هو موقفه من مفهوم الشعر العربي القديم، الذي يعتبر الشعر مادة لغوية وبلاغية وأسلوبًا خطابيًّا، إن الشاعر حتى القرن التاسع عشر "قد كان يدرك الشعر ويفهمه طبقا للمفهوم القديم، القائل إن الشعر مهارة لغوية وهو يستطيع أن يحس بالجزالة، وإشراق الديباجة وحلية اللفظ ويتأثر بها، وهو يستطيع أن يقرأ النص الشعري، دون أن يفكر في قائله، وفي الظروف التي أوحت إليه بهذا النص، وما كلمة الظروف إلا تعبير آخر عن كلمة "التجربة" وراء اللفظ، وتدرك أن الشعر هو إحساس أولا، وتعبير عن ذلك الإحساس بعد ذلك"[2].

أما في القرن العشرين "كان أول ما أدركته العقلية العربية ـ تحت تأثير الثقافة المحدثة ـ هو تخليها عن التسليم بأن الشعر فن لغوي، إذ تضافرت جهود النقاد العرب في أوائل هذا القرن على توضيح أن الشعر فن غنائي أولا، ولغوي ثانيا، بما أن أداته في التعبير هي الكلمات وحين استقر هذا التغير الرئيسي في العقلية العربية؛ اتضحت في الأذهان معالم الفردية الإنسانية، واقترب الفن الشعري من الإنسان المتكامل عقلا ووجدانًا"[3]، وأصبح الشعر تعبيرًا عن الحساسية الجديدة، تلك الحساسية "التي تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم، وليس صوت إنسان يخاطب جماعة"[4].

---

(1) أقول لكم عن الشعر: ص 152.

(2) الصفحة نفسها.

(3) المصدر السابق: ص104.

(4) المصدر نفسه: ص430.

يتخذ صلاح من هذا المفهوم للشعر تصوره الخاص المميز له عن سواه من الشعراء، لأنه لا بد لكل شاعر أن يكون له صوته الخاص، ويزيد صلاح تصوره للشعر وضوحا، فيقول:

"أما تصوري الخاص للشعر فهو أبسط ألوان التصورات، فالشعر هو صوت إنسان يتكلم، مستعينًا بمختلف القيم الفنية أو الأدوات الفنية؛ لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس، فهو يستعين بالموسيقا والإيقاع والصورة والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية، التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرًا من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو، منطبعة عليه إلى غيره من الناس"[1].

وبما أن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم يأبى صلاح أن يكون الشعر خطابة، فيشير إلى "أن هناك لونين من الشعر أحدهما الخطبة الشعرية ـ إذا جاز لنا اعتبارها شعرًا ـ وشروط إتقانها هي نفس شروط إتقان الخطبة، من حيث التركيب والترتيب، فهي مقدمة وموضوع وخاتمة، وهي تخاطب الشعور الجمعي في الإنسان، وهي تصطنع البساطة والمباشرة، أما اللون الثاني فهو الشعر بحق، الذي يزداد حياة كلما ازدادت له قراءة وتأملا"[2].

نتساءل هنا هل رفض صلاح للشعر الخطابي هو عزل للشعر عن المجتمع والحياة؟ وخاصة أنه يعرّف الشعر بأنه صوت إنسان مفرد يتكلم، هل يعني هذا أن الشعر لابد أن ينسلخ من الحياة ويقبع ساكنًا في الأبراج العاجية؟.

---

(1) المصدر نفسه: ص431.

(2) أقول لكم عن الأدب، الجزء الثامن من الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1992، ص290: 291.

في مقالة "ما جدوى الشعر" أولى مقالات كتاب صلاح "قراءة جديدة في شعرنا القديم"، يستعرض صلاح رأيين في علاقة الشعر والحياة، الأول يمثله أفلاطون، والشعر في رأيه "لا جدوى منه، اللهم إلا إذا كان أناشيد تتقدم صفوف المحاربين، وتتردد أصداؤها في ظلال راياتهم، وهو عندئذ إلى الموسيقا أقرب"[1].

ونقيض هذا، الرأي الذي يرى أن الحياة بلا شعر لا تساوي شيئًا، ولا تصبح حياة حقا، بل يذهب أصحاب هذا الرأي إلى أن الشعر في بعض الأحايين أعظم وأصدق من الحياة، وعندئذ فإن الحياة تستطيع أن تستغنى عن المحاربين حين يسود السلام.

ينتهي صلاح بعد عرض هذين الرأيين إلى موقف وسط إذ يقول: "ولنتوسط نحن في القول فنزعم أن الشعر هو فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتعبير عنه بالكلمات الموسقة، فبدون الشعر ـ قصائد الحب والغزل ـ لم يكن لنستطيع أن نرتفع بالجنس إلى أفق الحب، ونكتشف ألوانًا مختلفة من هذه التجربة، ونرى مناطقها الظليلة، والصحو والمعتمة، ونحس بها ككائنات بشرية لها ميلادها ونموها وموتها، وبدون الشعر ـ قصائد الطبيعة ـ لم يكن لنستطيع أن نبث الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء وفي الكتل المتراكمة، ما حمرة الألوان لولا عيون الشعراء، وما صفاء النسيم ورقته وغليان البحر وهدير موجه"[2].

في مقدمة الكتاب ـ سالف الذكر ـ يقول موضحًا دور الحضارة الحديثة، والعصر الحديث: "وصلتنا الحضارة الحديثة بمدلول جديد لكلمة الشعر، فأصبح الشعر فنًا من الفنون، شريكا لغيره من الفنون السمعية والبصرية ـ كالموسيقا والرسم ـ في إبداعه وقصده معًا، غير أن أداته الكلمة، وأداة سواه هي النغم أو الخط واللون، وأرست هذه

(1) أقول لكم عن الشعر، ص187.

(2) المصدر السابق، ص188.

المقولة الجديدة هذا الإدراك؛ لأن الشعر هو تعبير عن نفس قائله، وأن الفنون بجملتها هي تفسير وجداني للحياة، هذا إذا فسرها العلم والدين كلاهما بأدواته التي تختلف عن أدوات الفن الجميل"[1].

ثمة إشارة يجدر التنبيه عليها، هي أن علاقة الشعر والحياة ليست هي المقياس الحقيقي لجودة الشعر أو رداءته، فالشعر الحقيقي هو الشعر الذي تنبع قيمه الجمالية منه وليست من أفكاره، "توهم كثير من شعرائنا المحدثين أن النية الطيبة قد تصنع شاعرًا موهوبًا، وأن الأفكار المجردة أو الاهتمام السياسي المحدد يستطيعان أن يشكلا عملا فنيا دون الاستناد إلى قيم جمالية بلاغية، وإلى هؤلاء أسوق قولا لبنسكي رائد النقد الواقعي: مما لا خلاف فيه أن الفن يجب أن يكون فنا أولا، ولا يعنينا كم هي جميلة أفكار الشعر أو مدى حماس الشاعر للمشكلات المعاصرة، إذا لم يكن في كل ذلك شعر"[2]، وذلك "لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها، وإنما يشفع للقصيدة ما تحققه في مجال التجربة الشعرية"[3].

وظيفة الشعر:

يضع إليوت في مقاله "وظيفة الشعر الاجتماعية" مبادئ في غاية الأهمية يستند إليها في توضيح وظيفة الشعر، أهمها أن على الناقد وخاصة الممارس لنظم الشعر ـ ألا ينساق وراء غواية أعماله الذاتية؛ فيحدثنا عن وظيفة الشعر كما يؤديها هو في أعماله، أو كما يجب أن يقوم بها، وألا يحاول أن يبرر لنا موقفه هذا بأن يقنعنا بأن هذه الوظيفة هي التي قام بها السابقون أو كان يجب عليهم أن يقوموا بها.

---

(1) المصدر نفسه: ص184.

(2) نفس المصدر: ص63.

(3) نفس المصدر: ص433.

يحذر إليوت من هذا الموقف الذي غالبًا ما يقع فيه النقاد عامة ـ والممارسون منهم خاصة ـ فيحدثونا عن وظيفة الشعر من خلال رؤيتهم وما يتمنونه، وليس من خلال الأعمال الشعرية وما تقوم به فعلا، "فإننا عندما نتحدث عن وظيفة أي شيء ـ فمن الغالب ـ أن نفكر فيما يجب أن يؤديه أكثر مما نفكر فيما يؤديه أو أداه بالفعل"[1].

لا يحاول إليوت في مقالته أن يعرض لأنواع الشعر ووظائفها الخاصة كوظيفة الشعر المسرحي أو الشعر الفلسفي أو السياسي أو الديني ... الخ، ولكنه يحاول أن يصل إلى إجابة "السؤال العام عن ماهية وظيفة الشعر كشعر"[2]، وهذه الوظيفة في نظره هي المتعة الفنية، والفائدة "هي إرضاء عادة من عادات القارئ وإلهاء ذهنه وتهدئته في حين تعمل القصيدة عملها فيه"[3].

الوظيفة الحقيقة أو قل الأساسية للشعر والمشتركة بين أنواع الشعر المتعددة هي: المتعة الفنية والتسلية الراقية، يقول إليوت: "إن الشعر تسلية راقية، ولست أعني بذلك أنه تسلية لأهل الطبقة الراقية، إني أسميه تسليه (تسلية تلهي السراة Pour distraite les honnets gens) كلمة التسلية وصف صادق له، ولكن لأنك إذا وصفته بأي شيء آخر، فمن المحتمل أن تزداد ابتعادًا عن الصدق، وإذا نحن فكرنا في طبيعة هذه التسلية فلن نجد الشعر مسليا، ولكننا في أي شيء آخر يلوح أنه هو الشعر، فسنجد أنفسنا أمام مصاعب أشد، إن تحديدنا لفائدة لون من ألوان الشعر قد لا يستوعب فائدة سائر ألوانه ولعله لن

(1)Eliot: The Social Function of Poetry, On Poetry and Poet, Faber and Faber, London, Boston, 1984, P 15.

(2)Eliot: The Social Function of Poetry, P15.

(3) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص299.

ينطبق عليها، أو إذا كان تحديدنا ينطبق على كل ألوان الشعر فإنه سيكون مسرف التعميم إلى الحد الذي يسلبه كل معنى"[1].

ومن ثم تكون وظيفة الشعر عند إليوت هي المتعة الفنية، وأما الأنواع الأخرى من الشعر التي تحمل وظائف خاصة سواءً أكانت فلسفية أم أخلاقية أم اجتماعية أم غير ذلك، فهي لا تصل إلى جوهر وظيفة الشعر الحقيقية، "ولو أردنا الآن أن نصل إلى جوهر وظيفة الشعر الاجتماعية يجب علينا أن ننظر أولا إلى أكثر الوظائف وضوحًا، التي يجب أن تؤدي إذا كان هناك ما يجب أداؤه. أول هذه الوظائف ـ فيما أعتقد ـ أن على الشعر أن يعطينا متعةً، ولو سألت ما هي نوع المتعة التي يعطينا إياها، لأجبت قائلا فقط نوع المتعة التي يمنحها الشعر، لأنه ببساطة أي إجابة أخرى ستأخذنا بعيدًا إلى علم الجمال، والسؤال عن طبيعة الفن عمومًا"[2]. بالرغم من أن أي شعر يعطينا بجانب المتعة مضمونا آخر، إذا قلنا إن المتعة شيء منفصل، فإنها لا يمكن أن تنفصل ويصبح هناك قصيدة تكتب للمتعة فقط، ولكن هذا لا يعني الفصل بين الشعر كفن وشكل، وبين الشعر كمادة ومحتوى، فباستخدام "مبدأ الفصل هذا إنما تتعرض لخطر أن تبحث في الشعر عن متعة وهمية خالصة، وأن تفصل بين الشعر وكل شيء آخر في العالم، وأن تخدع نفسك وتحرمها من قدر كبير يمكن للشعر أن يسهم به في نموك"[3].

إن الشعر لا يمكن فصله عن فكر الشاعر واعتقاداته، أو تاريخ الشعوب أو الظروف الاجتماعية أو السياسية، ولكن المنكر أن يكون الشعر بوقًا لدعايات، أو نظريات أو اعتقادات مقحمة على العمل الفني، لا تصدر عن وجدان الشاعر أو لا تتسق

(1) إليوت: تصدير الغابة المقدسة، طبعة 1928، ص89.

(2) Eliot: The Social Function of Poetry, On Poetry and Poets, P18

(3) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص260.

مع البناء الفني، فيرفض إليوت أن يقوم الشعر بوظيفة الدين أو الفلسفة أو التاريخ، يقول:

"إن الشعر ليس بديلا للفلسفة أو اللاهوت أو الدين كما يلوح أحيانا أن السيد "لويس" والسيد "لوي" يعتقدان، وإنما هو ذو وظيفة خاصة به، ولما كانت هذه الوظيفة ليست عقلية وإنما هي وجدانية، فإنه لا يمكن تعريفها تعريفًا كافيًا بمصطلحات عقلية، ونستطيع أن نقول إن الشعر يمدنا بعزاء غريب، يقدمه لنا بدرجة متساوية كُتّاب مختلفون كاختلاف دانتي عن شكسبير"[1].

بيد أن إليوت لا ينفي الوظيفة النفعية للشعر، فالوظيفة الثانية التي يضعها إليوت للشعر بعد المتعة الفنية ـ وإن كانت جمالية ـ إلا إنها تخدم المجتمع وتسبب نفعًا مباشرًا وغير مباشر له ولأفراده، ممن يستمتعون بالشعر، وممن لا يقرؤونه على الإطلاق، "ويمكنا القول بأن واجب الشاعر ـ كشاعر ـ يكون بطريقة غير مباشرة نحو قومه، وواجبه المباشر نحو لغته، أولا: هو الحفاظ على لغته، وثانيا: إثراؤها وتحسينها"[2]. فالشاعر يعبر عن وجدان الناس، ويشاركهم مشاعرهم، بل إنه يعلمهم أحاسيس جديدة أو ينقل خبرات مجهولة، أو يعبر لهم عن أحاسيس وتجارب لا يستطيعون أن يجدوا لها الكلمات أو العبارات، وبهذا يزداد الوعي ثراءً والأحاسيس رهافةً.

الشاعر الحقيقي هو الذي يمنحنا إحساسًا مختلفًا، ويحاول تغيير الحساسية، ومن ثم ينظر إليوت نظرة ريبةٍ للشاعر الذي يكون له جمهور عريض، لأنه لم يقدم شيئًا جديدًا، بل قدم ما صاغه السابقون، أما الشاعر الذي يمتلك جمهورًا محدودًا ـ ولابد للشاعر أن

(1) ترجمة ماهر شفيق، المختار، ج1 ص417.

(2) Eliot: The Social Function of Poetry, P20

يكون له جمهور ـ في عصره فهو الذي يمنح اللغة تدريجيًّا حساسية جديدة، ويطورها من خلال تأثيره في مشاهير الشعراء المعاصرين القادمين.

يضرب مثالا بشكسبير الذي أثر في شعراء الإنجليزية في عصره وفي العصور اللاحقة، "والشعراء العظماء يملكون أوجهًا متعددة، التي لا تظهر إلى النور مرة واحدة، ولكن تمارس تأثيرها المباشر على الشعراء والآخرين في العصور اللاحقة، والذين يستمرون في التأثير على اللغة الحية"[1].

هنا تجدر الإشارة إلى أن مفهوم إليوت لوظيفة الشعر تطور من النزعة الجمالية البحتة، إلى النزعة الفكرية، ويتجلى ذلك بوضوح في تطور كتابته من الشعر الصرف، القصائد الخالصة، إلى كتابة الشعر المسرحي الذي يعتمد عملية التوصيل بين النص (العرض) وبين المتلقي (الجمهور).

***

إن كان إليوت أشار إلى وظيفة الشعر في مقالة "وظيفة الشعر الاجتماعية"، فإن صلاح يشير إلى أهمية معرفة وظيفة الشعر والغاية منه في مقالة له بعنوان "على محمود طه" بعد ما أن بيّن أن كل شاعر يسأل نفسه في مطلع حياته، ماذا يريد أن يقول بشعره؟ وما دور الشاعر في هذه الحياة؟ وعلى حسب إجابة الشاعر على هذا السؤال تتوقف أشياء كثيرة، "قد يكون من بينها، ماذا يقرأ الشاعر، وماذا يدع، وماذا يحب، وماذا يكره، بل كيف يسلك في الناس، وما يكون مظهره، وأي قناع يرتديه ـ ولكل إنسان قناعه"[2].

(1)Eliot: The Social Function of Poetry, P22.

(2) أقول لكم عن الشعراء، ص 213.

السبب الحقيقي في جعل الشعراء يحاولون الإجابة على هذا السؤال هو إدراكهم بقيمة الكلمة ودورها، إذ "إنهم يؤمنون أن الكلمة سلاح أصيل من أسلحة المعركة، وليست حيلة مستعرة أو زينة مزيفة، وأن الشاعر حين يقول كلمته مليئة برموزها وعمقها وفرديتها، فهو يغني التجربة الإنسانية لأمته، ويفتح براعم إدراكها للحق والخير والجمال، وتلك هي أصول كل نظرة عادلة تحاول إصلاح المجتمع"[1].

الإيمان بجدوى الكلمة ودورها في التغيير هو الذي جعل الشعر منذ زمنٍ يجابه السلطة الحاكمة، ويكون الصراع بينهما على أشده، "فالكلمة من أجلها واجه سقراط الموت، وفي سبيلها دفع الحسين حياته حفاظًا على شرف الكلمة والمبدأ، وبها صلب الحلاج وقتل، لأنه كان يمشي بها بين الناس يدلهم على الحقيقة"[2].

الشاعر بطبعه يحمل بين جوانحه شهوة إصلاح العالم، ويلتقي مع الأنبياء والفلاسفة والشعراء في محاولتهم لإصلاح المجتمعات والحياة بأسرها، والسمو بالحياة الإنسانية إلى أعلى مراتبها يقول صلاح:

"إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها في إنسانية الإنسان؛ لتساعده على تجاوز ذاته كي يستطيع بعد ذلك أن يعطي لحياته معنى، هي الدين والفلسفة والفن، إن النبي والفنان ـ إذن ـ أصوات شرعية، وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها، وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة

(1) أقول لكم عن الأدب: ص298.

(2) عبد الناصر هلال: الحضور والحضور المضاد، دراسة في المسرح الشعري الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، أول أكتوبر 2000، العدد 110، ص23.

الإنسانية، في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ"[1].

التقى الأنبياء والفلاسفة على كلمة رجل واحد هي الإصلاح، أو قل بعبارة صلاح المقتبسة من شلي "شهوة إصلاح العالم" وهذه الشهوة "هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كل منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة إصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها"[2].

بيد أن كان الأنبياء والفلاسفة والشعراء اجتمعوا على غاية واحدة؛ فإنهم افترقوا في وسيلة تحقيقها، فسلك الأنبياء والفلاسفة سبيل العقل والمنطلق، والرؤية المرتبة للكون والحياة، بينما "الشعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان، وإن خطابهم يتجه إلى القلوب، وقد يكون أثرهم أكثر عمقًا، إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثرًا من التعبير باللغة المجردة، وكثيرًا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك، فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر"[3]*.

---

(1) حياتي في الشعر: ص 96.

(2) السابق: ص101.

(*) هذا الكلام خطأ محض، هناك فرق شاسع بين منهج الأنبياء ومنهج الفلاسفة والشعراء، فالأنبياء أصحاب منهج سماوي يوحى إليهم من رب السموات العلا، بينما الفلاسفة والشعراء أصحاب مناهج بشرية تصيب وتخطئ. بالإضافة أن الأنبياء لم يصطنعوا منهج الشعراء بل الشعراء اصطنعوا منهج الأنبياء قال تعالى: "وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين".

(3) المصدر السابق: 102.

وثمة سؤال يجب علينا طرحه هو إن كان للشعر وللفلسفة وللدين غاية واحدة، فما هي علاقتهم ببعضهم بعضًا؟ أو بمعنى أدق، ما علاقة الشعر مع آليات الإصلاح الاجتماعي السياسية والدينية والفلسفية؟.

نستطيع أن نستشف الإجابة عن هذا السؤال من عبارة صلاح التالية من مقالة "تجربتي في الشعر"، إذ يقول صلاح:

"أرى أن للشاعر دورًا اجتماعيًا بالضرورة، ولكن هذا الدور يتجدد من خلال رؤيته الشعرية، فالشعر ـ أو الفن بشكل عام ـ ليس مسخرًا لأحد من الآلهة في مجتمعاتنا، والآلهة كثيرة: الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية، أي المجتمع نفسه"[1]، حيث كل واحد من هذه الآلهة ينظر إلى الفن نظرة انتفاعية، و"يتوهمونه تابعًا ذليلا لفارسهم الأثير، فالسياسيون يتصورن الفن تابعًا من توابع الأبنية الأساسية للمجتمع، ودعاة الإصلاح الديني يتوهمونه خادمًا ببغاويًّا لعقائدهم التحكمية، بينما يعده الأخيرون [الأخلاقيون التقليديون] وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهي عن الرذائل المقررة"[2].

الصراع بين الفن والأنظمة الأخرى صراع قديم، فليست النظرة للفن كتابع وخادم لهذه الأنظمة بالنظرة الجديدة، "إن التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية والدينية، وهو صراع يحاول فيه الفن أن يثبت وجوده الأصيل، وتحاول فيه هذه الأبنية أن تثبت سيطرتها على الفن"[3].

(1) أقول لكم عن الأدب، ص431.

(2) حياتي في الشعر: ص74.

(3) المصدر نفسه: ص83.

ويستعرض صلاح قضية الالتزام في الشعر، إذ إن هذه القضية "هي أقدم القضايا التي طرحها الشعر بمجرد وجودهما"[1]، فأفلاطون يوصى بإخراج الشعراء من مدينته الفاضلة إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية، وحاولت الأديان أن تسخر الشعر للترويج لها، وأما الأنظمة الشمولية كالماركسية تحاول أن تجعل الفن ينطلق من رؤيتها الخاصة، وتعتبر ما يخالف هذا التصور فنًّا ضارًا.

في مقال "سارتر والشعر" يناقش صلاح موقف سارتر من الشعر والتزامه باستفاضة، وذلك ليس "لأن سارتر طالب الشعر بأن يكون ملتزما، بل لأنه ـ على العكس ـ طالب الشعر ألا يكون ملتزما، أو بتعبير أخف هو قد أباح له ألا يكون ملتزما"[2]، يستبعد سارتر الشعر من الوظائف الاجتماعية، وذلك لأن الشعر عنده يستخدم لذاته و"الكلمات فيه تستعمل لذاتها، ولا يراد أن تعطي دلالات أو معاني أبعد من وجودها، فهو أقرب إلى الرسم والموسيقا، رغم أنه يستعمل الكلمات"[3]، ومن ثم ينكر سارتر أن يكون للشعر ما يريد أن يقوله، ويتهم بالحمق كل من يطلبون من الشاعر أن يكون ملتزمًا.

يقف صلاح موقفا مخالفا لسارتر، فهو إن كان يرفض من الشعر أن يكون تابعًا، أو أن يؤدي وظيفة من وظائف مؤسسات المجتمع الأخرى؛ "لأن كل ما يمكن شرحه نثرًا بنفس هذا القدر من النجاح، يكون مملا سقيما إذا هو نظم شعرًا"[4]، فإنه يرفض أيضا ـ أشد الرفض ـ أنه يفرغ الشعر من مضمونه وغاياته العليا، لأن "هذا إهانة للشعر في

(1) أقول لكم عن الشعر: ص431.

(2) المصدر نفسه، ص303.

(3) المصدر نفسه: ص304.

(4) شلي: برومثيوس طليقا ص 133.

الواقع"[1] إذ أبعده من ميدان الفاعلية في المجتمع، وإن حفظ له مكانا كريمًا في متحف الإنسانية إلى جوار روائع الرسم والنحت.

إن كان صلاح يصرّ على أن يكون للشعر دورٌ اجتماعيٌّ، وفي الوقت نفسه يأبى أن يكون الشعر وسيلة دعائية لآليات أخرى، فما هي طبيعة دور الشعر في الحياة والمجتمع؟ وما مدى منفعته؟، بادئ ذي بدء، يلفت صلاح انتباهنا إلى أن إدراكنا للشعر ومنفعته هو إدراك غير مباشر أو غير محسوس، "هل يحس الإنسان بنفع الشعر كما يحس بنفع ملابسه، أو أدوات الحياة اليومية المتاحة له؟ أم هل يحس الإنسان بجدوى الشعر كما يحس بجدوى طعامه وشرابه؟ لا، فقد خرج الشعر من دائرة الأعمال النافعة نفعًا مباشرًا إلى دائرة الأعمال التي يتغلغل نفعها متخفيًّا في النفس البشرية"[2].

المنفعة الحقيقية للشعر تتمثل في أن يكون "كنشاط إنساني انفعالي يستهدف سعادة الأمة"[3] من خلال سعادة أفرادها، لذا كان الفن ـ والشعر خاصة ـ لا يخدمان المجتمع، بل "يطمحان من خلال مخاضهما وفشلهما وإحباطهما ومآسيهما وانتصاراتهما ـ أيضا ـ إلى إنارة الطريق لهذه الإنسانية الجديدة، ولهذا الإنسان الجديد"[4].

وأخيرًا يلخص صلاح أهم وظائف الفن في هذه الأسئلة وإجاباتها:

"هل للفن غاية بشرية؟

نعم، ولكن غايته هي الإنسان، لا المجتمع.

---

(1) أقول لكم عن الشعر: ص432.

(2) المصدر نفسه: ص189.

(3) المصدر نفسه: 53.

(4) حياتي في الشعر: ص150.

هل للفن غاية أخلاقية؟

نعم، ولكن غايته هي الأخلاق، لا الفضائل.

هل للفن غاية دينية؟

نعم، ولكن غايته هي الإيمان، لا الأديان"[1].

التجربة الشعرية عند إليوت:

بالرغم من أن إليوت يرى أن عملية الإبداع والخلق الفني "عملية مؤلمة مكدرة، إنه تضحية بالرجل من أجل العمل، وهو نوع من الموت"[2]، بالرغم من ذلك إلا أنه يرى أن البحث والتفتيش عن العملية الإبداعية لا جدوى منه، ولا يؤتي ثمارًا في فهم القصيدة، ويبرر ذلك بأن "مناقشة للشعر من هذا النوع تقودنا بعيدًا عن الحدود التي يستطيع الشاعر أن يتحدث في نطاقها حديث المرجع الثقة، والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء اعتمادًا على الغريزة، وليس بمستطاعه أن يتحدث عنها بأفضل مما يستطيع أي شخص آخر، إن بوسع الشاعر ـ بطبيعة الحال ـ أن يحاول أن يقدم حديثًا أمينًا عن الطريقة التي يكتب بها هو شخصيًا، وقد تكون نتيجة ذلك ـ إذا كان مراقبًا جيدًا ـ كاشفة، وهو بأحد المعاني ـ

وإن يكن معنى بالغ الضيق ـ يعرف أكثر من أي شخص آخر ما تعنيه قصائده، وقد يكون عالمًا بتاريخ إنشائها والمواد التي دخلتها وخرجت منها على صورة يصعب تعرفها، وهو على علم بما كان يحاول أداؤه، وما كان يعني أن يعنيه، ولكن ما تعنيه

(1) السابق: ص96.

(2) إليوت: رسالة إلى مجلة ذي أثينيوم بتاريخ 25 يونيو 1920، عن مقدمة ماهر شفيق لكتاب المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص 62.

القصيدة إنما هو ما تعنيه للآخرين بقدر ما هو تعنيه لمؤلفها، ومن المحقق أن الشاعر، مع الزمن قد يغدو مجرد قارئ لأعماله، وينسى معناها الأصلي، أو إذا هو لم ينسَ يتغير فحسب"[1].

إذا كان البحث عن عملية الخلق الفني بحثًا لا جدوى منه، فإن التنقيب عن الخبرات التي استمد منها الشاعر مادته الشعرية؛ يعتبره إليوت ضربًا من ضروب العبث، "فالانطباعات والخبرات التي تهم الرجل قد لا تجد مكانا في شعره، وتلك التي تغدو مهمة في شعره قد لا تلعب في الرجل أو الشخصية إلا دورًا بالغ الضآلة"[2]، ويقول في موضع آخر: "ما خبره الشاعر ليس شعرًا، وإنما هو مواد شعرية، وكتابة الشعر خبرة جديدة عليه، كما أن قراءته بواسطة الشاعر أو أي شخص آخر أمر مختلف أيضا"[3].

على هذا يكون الشاعر الناجح هو الذي يستطيع توظيف كل الخبرات، وكل الانفعالات التي خبرها، والتي لم يخبرها، وتكون قيمة القصيدة ليست في التجربة الشعرية وجدِّتها، "ليست انفعالات الشاعر الشخصية، الانفعالات التي تثيرها أحداث محددة في حياته، هي التي تجعله على نحو من الأنحاء مرموقًا وشائقًا في ذلك، إن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة أو فجة أو سطحية، على حين ينبغي أن يكون الانفعال في شعره شيئًا شديد التعقيد، وإن لم يكن في مثل تعقيد انفعالات من لهم انفعالات بالغة التعقيد، والخروج على المألوف في الحياة، والحق أن من أخطار التطرف في الشعر البحث عن انفعالات إنسانية جديدة كي يعبر عنها، وفي هذا البحث عن الخبرة في موضعها الصحيح يقع الشعر على الشاذ، ليست مهمة الشاعر هي العثور على انفعالات جديدة، وإنما

(1) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص283.

(2) ماهر شفيق: المختار من نقد ت . س. إليوت، ج1، ص366.

(3) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص281.

استخدام العادي منها، وهو حين يستخدمها في الشعر إنما يعبر عن مشاعر ليست في الانفعالات الفعلية على الإطلاق"[1].

لا يكفي مثلا أن يقع الإنسان في تجربة غرامية حتى يحسب أنه أصبح قادرًا على كتابة قصيدة غزلية، فهي يمكن أن تكون استثمارًا ناجحًا أو سيئًا، ولكنها لا يمكن دون خبرات أخرى عديدة غريبة ـ لا يقدر عليها الفرد العادي ـ أن تولد شعرًا جيدًا، وعلى حد قول إليوت: "إن الشعر قد يكون سيرة ذاتية، ولكن هذه السيرة الذاتية قد كتبها أجنبي بلغة أجنبية لا يمكن ترجمتها قط"[2]، لأن الشاعر في العملية الإبداعية ينفصم عن نفسه والخبرات المباشرة، وعلى حد قول إليوت ـ أيضا ـ : يصبح وسيطًا، "فالشاعر ليس "شخصية" للتعبير، بل وسيطا معينا ـ مجرد وسيط ـ لا شخصية تجتمع فيه الانطباعات والخبرات بطرق غريبة وغير متوقعة"[3].

هذه الخبرات المجتمعة تلتقي في بوتقة الشاعر، الذي أصبح مجرد وسيط، وأمسى ذهنه مجرد إناء، يقول إليوت معبرًا عن ذلك:

"إن ذهن الشاعر إناء يختزن عددًا لا حصر له من المشاعر والعبارات والصور ويستبقيها فيه؛ إلى أن تتجمع الجزئيات التي يمكن لها أن تتحد وتكوّن مزيجًا جديدًا، وعلى ذلك فإن ذهن الشاعر بمثابة سلك بلاتيني يمزج بين غازي الأكسجين وثاني أكسيد الكبريت؛ ليؤلف منهما معًا حمض الكبريتور، كما يرى إليوت أنه كلما ازداد نضج الفنان انفصلت شخصيته، التي عرفت المعاناة في الحياة عن ذهنه الخلاق، وازدادت قدرة هذا

(1) المختار: ج1، ص367.

(2) عن مقدمة المختار من نقد ت. س. إليوت، ج1، ص61.

(3)Eliot: Tradition and Individual Talent, P9

الذهن على انتخاب عناصره، وإحالة عواطفه وانفعالاته ـ أي مادته الأصلية ـ إلى شيء جديد"[1].

هذا الشيء الجديد يكون "ناجمًا عن تركيز عدد بالغ الكثرة من الخبرات، التي قد لا تلوح للرجل العملي والنشيط خبرات على الإطلاق، وإنما هو تركيز لا يحدث عمدًا، أو عن وعي، وليست هذه الخبرات مسترجعة، وإنما تتحد أخيرًا في جو ليس هادئًا إلا بمعنى قيام سلبي على الحدث، وبديهي أن هذا ليس كل ما في الأمر، فهناك قدر كبير عند كتابة الشعر ينبغي أن يكون واعيًا ومتعمدًا، والحق أن الشاعر الرديء يكون عادة غير واعٍ حيث ينبغي أن يكون واعيًا، وواعيا حيث ينبغي أن يكون غير واعٍ، وكلا الخطأين خليق أن يجنح به إلى أن يكون شاعرًا شخصيًا"[2].

التجربة الشعرية والتجربة الصوفية عند إليوت:

لا ينكر إليوت العلاقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية، يقول عن التشابه والاختلاف بينهما:

"ولست أشك في أن ثمة صلة ـ ليست بالضرورة معرفية، ولعلها لا تعدو أن تكون سيكولوجية ـ بين التصوف وبعض أنواع الشعر، أو بعض أنواع الحالات التي ينتج فيها الشعر، غير أني أفضل ألا أعرّف الشعر أو اختبره من طريق الرجم بالظنون حول أصوله، فأنت لا تستطيع أن تجد محكًا يقينيًا للشعر، محكًا تستطيع أن تفرق به بين الشعر ومجرد النظم الجيد، وذلك بالرجوع إلى سوابقه المفترضة في عقل الشاعر"[3].

(1) ماهر شفيق: مقدمة المختار من نقد ت.س.إليوت، ص41.

(2) المختار من نقد ت. س. إليوت: ترجمة ماهر شفيق، ج1، ص367.

(3) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص290.

كما لا يرى في ذلك ثمة فائدة تذكر في دراسة القصيدة، فلا تجدي في فهم النص، ولا تنفع في إبداع النص، ويعبر عن ذلك قائلا:

"لا أعلم بما إذا كان لهذا القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين أو لعالم النفس فحسب، فأنا أعلم على سبيل المثال أن بعض صور المرض أو الضعف أو فقر الدم قد تنتج ـ إذا كانت الظروف الأخرى مواتية ـ فيضانًا من الشعر على نحو يدنو من وضع الكتابة الأوتوماتيكي، لكن هذا الفيضان الشعري لم ينبثق منه الحدس الصوفي أو المرض أو الضعف، بل إنه مر بمرحلة حضانة طويلة ـ برغم أننا لا نعرف ـ إلى أن تنكسر القشرة ـ أي نوع من البيض قد ظللنا جالسين عليه، ويلوح أنه في هذه اللحظات التي تتسم برفع مفاجئ لعبء القلق والخوف، الذي يجثم على حياتنا اليومية على نحو بالغ الثبات، إلى الحد الذي لا نفطن إليه معه، إنما يحدث شيء سلبي بمعنى أنه ليس إلهامًا على النحو الذي نفهمه عادة من هذه الكلمة، وإنما هو تكسّر لحواجز العادة القوية ـ التي تجنح إلى أن تعاود التشكل على نحو بالغ السرعة، فثمة عائق يزاح لمدة لحظة، والشعور المصاحب لهذا ليس هو ما اصطلحنا على تسميته لذة إيجابية، بقدر ما هو تخفف مفاجئ من عبء لا يطاق"[1].

يرفض إليوت أن يسوّي بين العذاب الصوفي والمعاناة الشعرية في توصيل الخبرة الشعرية، فيعترض على الأب "بريمون"، فيقول إليوت:

"إن أول مصدر لتوجسي هو التأكيد القائل: بأنه كلما كان شاعر معين وافر الحظ من طبيعة الشاعر ازداد كونه يتعذب بحاجته إلى توصيل خبرته، إن هذا ضرب من التقرير فجٍّ، يسهل جدًا أن نتقبله دون فحص، ولكن المسألة ليست بهذه البساطة، فأنا بحيث أقول إن الشاعر إنما يتعذب في المحل الأول بحاجته إلى أن يكتب قصيدة، ويؤسفني أن أجد

(1) السابق: ص 293.

أن هذا هو الشأن ـ أيضا ـ مع كتبة من الناس الذين ليسوا بشعراء؛ بحيث أن الخط الفاصل بين الحاجة إلى الكتابة والرغبة في الكتابة ليس من السهل إقامته بحال من الأحول، وما هذه الخبرة التي يتحرق لها الشاعر هكذا إلى توصيلها؟ إنها بمجيء الوقت الذي تستقر فيه في القصيدة؛ قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الخبرة الأصلية، إلى الحد الذي يصعب معه تعرفها، إن الخبرة التي تتحدث عنها قد تكون نتيجة لاندماج مشاعر، هي من التعدد ومن الغموض في نهاية المطاف، من حيث منشئها إلى الحد الذي نجد معه أنه حتى لو كان هناك توصيل لها فإن الشاعر قد لا يتمكن من أن يعرف ما يوصله، وما يوّصل لم يكن موجودًا قبل أن تكتمل القصيدة، إن التوصيل لن يفسر الشعر"[1].

التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

يحدثنا صلاح عبد الصبور عن التجربة الشعرية باستفاضة في كتابه المعنون بـ "حياتي في الشعر"، فيلقي فيه أضواءً كاشفة علي غياهب النفس الشاعرة، ولحظات يصعب على الناقد غير الممارس الغوص في بواطنها لاستجلاء صورتها ومكوناتها، ولأن صلاحًا شاعرٌ قبل أن يكون ناقدًا، استطاع بفكره الثاقب أن يصف لنا التجربة الشعرية بملابساتها المختلفة.

يركز صلاح على اللحظات التي تبدأ منها القصيدة تغازل شاعرها، وتداعب مخيلته، مع أن صلاح يرى أن "التجربة بالمعنى الفني والفلسفي قد تعنى كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلا عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع

(1) نفسه: ص 289-290.

الشاعر أو الفنان إلى التفكير، وهي بهذا المعنى أكبر وجودًا وأوسع عالمًا من الذوات، وأن كل مجال عملها هي هذه الذوات"[1].

إن التجربة إن كان مجال عملها هي الذوات؛ إلا أنّ مصادرها أكبر من هذه الذوات، مصادرها كل ما تقع عليه عين الشاعر، وما تسمع أذنه وما يخطر بباله، حتى يستيقظ وجدان الشاعر وتمتلئ أحاسيسه بالمشاعر الفياضة، يقول صلاح عن نفسه:

"ولكي يتيقظ وجداني أسلمت نفسي للحياة، فعلمتني الشم والسمع والتحسس، والحزن والفرح اللذين يخلعان القلب، ولا أظن أن تجربة من تجارب الحياة الجميلة قد فاتتني، حتى تجارب الغيبة في العشق أو الفناء في المطلق"[2]، فكلما تعددت منابع الشاعر في تجربته، زاد صفاء العمل الفني ونقاؤه.

التجربة الشعرية والتجربة الصوفية عند صلاح عبد الصبور:

يحدثنا صلاح عن مراحل التجربة الشعرية مستعينًا بالتجربة الصوفية لما بين التجربتين من شبه وتقارب، فالصوفي ينعزل عن العالم ليتبتل إلى الله سبحانه وتعالى، والشاعر ينقطع عن العالم في محراب الفن ليخرج لنا ترانيم شعرية، "والشعر العظيم لا يولد إلا في خلال الصمت، وبين حوائط الوحدة الكاملة التي يخلص فيها الشاعر لنفسه خلوصًا تامًا، حتى ليطرد من ذهنه وخياله كل ما يحيط به من كائنات وبشر، ولا يبقى له إلا عوالمه التي يعيد خلقها، والتي تشكل بين يديه ويدب فيها من نبضه روح ودم"[3].

(1) حياتي في الشعر: ص45.

(2) أقول لكم عن الشعر: ص285.

(3) السابق: ص108.

كذلك تتفق التجربة الشعرية والتجربة الصوفية في أن كليهما يعتمدان على الحدس، الصوفي يدرك الحقيقة بالحدس الإلهي، والشاعر يدركها بالحدس الفني أو الوجداني، وكل منهما يعتمد على الإلهام والكشف الباطني، فالشاعر العظيم ـ في رأي صلاح ـ هو "مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان؛ لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة، ليست نظرته وليدة المنطق أو العلم، ولكنها وليدة الحدس، وليست أدواته هي التحليل والتركيب، بل هي الخيال المصيب، ونظرية الوحي والإلهام من أهم النظريات في تاريخ الشعر، والوحي معناه الكشف الباطني عن حقائق لا تبدو ظاهرة لعيان البصر أو عيان العقل، فهو عمل من أعمال البصيرة الناقدة التي تستطيع أن تثب فوق أسوار الظاهرة لتلتقي بعالم الموجودات لقاءً حميمًا حاد الرؤية"[1].

يستعير صلاح مصطلحات الصوفية للتعبير عن التجربة الشعرية، التي يشبهها بالرحلة المضنية "وقد تواتر تشبيه السعي وراء العمل الفني بالرحلة في تراثنا الشعري الحديث، مخالفين شعراءنا في ذلك التقليد العربي القديم في تشبيه العمل الفني بالصنعة اليدوية"[2].

وينسب صلاح إلى الصوفية ذلك التشبيه للتجربة الروحية بالرحلة، قائلا:

"والواقع أن الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرًا مضنيًا مليئًا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي بسالكه إلى النهاية السعيدة، إن وفق الله وأراد"[3].

(1) السابق: ص190.

(2) حياتي في الشعر: ص16.

(3) السابق: ص20.

أقسام التجربة الشعرية عند صلاح:

واعتمادًا على التجربة الصوفية ومصطلحاتها يقسم صلاح التجربة الشعرية إلى ثلاثة مراحل:

المرحلة الأولى: وهي ورود القصيدة كخاطرة إلى ذهن الشاعر ـ وإن كانت مشوشة الملامح ـ تأتي من علٍ "إن هذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحة مدَوّمة، منتزعة من أي سياق بحيث إنها لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق لبدت قاحلة لا تبشر بفتح عن زهر وثمر"[1]، تبزغ هذه الخاطرة كلوامع البرق إلى ذهن الشاعر، وتلح عليه حتى تأخذ ملامحها بعض الإيضاح بتلبسها في كلمات.

يطلق على هذه المرحلة من القصيدة مصطلح الوارد، وهذا المصطلح مقتبس من الصوفية؛ "والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة أو مقطع من مقطعها، بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، قد يأتي هذا الوارد، قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيد مرات ومرات حتى تتفتح أمامه إحدى السبل، لقد تم الحمل بالقصيدة في صورة ما، والذات تريد أن تعرض نفسها في مرآتها"[2].

وتأتي المرحلة الثانية: من خلق القصيدة وهي مرحلة التلوين والتمكين باصطلاح الصوفية، تكوّن القصيدة فيها حوار ثلاثي بين الذات الناظرة (الخاطرة أو الفكرة)، "ثم

(1) حياتي في الشعر: ص8.

(2) المصدر نفسه: ص13.

امتحان الفكرة بالشك أو بالتأمل في الذات المنظور فيها، مستعينة في ذلك بالحقائق العيانية وهي الأشياء"[1].

وهذه المرحلة التي يتم فيها الامتحان هي الفعل الذي يلي الوارد وينبع منه، و"الشاعر حين يحاول تسوية القصيدة، يدفع بنفسه إلى رحلة مضنية في طريق قلق، ولننظر كلمة (يرتقي من حال إلى حال) فهي أوضح دلالة على جهد الشاعر الجهيد في أثناء كتابته القصيدة؛ أن يعود بنفسه إلى الحال التي أوحت إليه الوارد الأول، فهناك منبع في مكان ما يحاول الشاعر أن يتصيده من خلال رحلته المضنية، والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو هذا المنبع حتى يتصل به فينفصل عن ذاته، أو تنفصل الذات عن نفسها ليعينها، ويعيد عرضها على مرآتها، وأمارة أنه اتصل (أنه بالكلية عن كليته بطل)، أو لنقل إن الذات قد انقسمت إلى ذات منظورة وذات منظور فيها"[2].

بعد خوض الشاعر في مرحلة التلوين والتمكين التي استمدها من المرحلة السابقة، وهي مرحلة الوارد الناتج من خلال الحياة اليومية ومرئياتها، وانطباعاته ومعلوماته واختزالها في العقل الباطن، تنسلخ الذات الناظرة مستخدمةً الكلمات ورموز اللغة لتصف الذات المنظور فيها من خلال التأمل والانهماك في رؤيتها، ويدخل مع الشاعر طرفًا ثالثًا من حواره بين الذات الناظرة والمنظور فيها، وهي الأشياء "ونعني بها في المستوى الفني كل الموجودات التي تحيط بالشاعر؛ إذ إن الفرق بين الشاعر والحاكم والمجنون يكمن في الطرف الثالث في الحوار"[3].

وأخيرا تأتي المرحلة الثالثة: وهي مرحلة العودة إلى وعي الشاعر "فتتجلى عندئذ حاسته النقدية حين يعيد قراءة قصيدته؛ ليلتمس ما أخطأ من نفسه وما أصاب، فالذات

(1) حياتي في الشعر: ص7.

(2) المصدر نفسه: ص14: 15.

(3) المصدر نفسه: ص24.

الأولى تنظر بوعيها الكامل فيما استطاعت أن تستلب من طرفي الحوار، وهي عندئذ قد تثبت وتمحو، وتقدم وتؤخر، وتغير لفظًا بلفظ وتستبدل سطرًا بسطرٍ، لكي يتم التشكيل النهائي للقصيدة، الذي هو سرها الفني"[1].

إذن، القصيدة لها وجود مستقل عن ذات صاحبها، أو عن العالم الخارجي، فحياتها لها طابع خاص وقوانين خاصة لا تنطبق على غيرها، كما لا يجوز أن تنطبق عليها قوانين ليست من جنسها، ومن ثم كان الصدق الفني في التجربة أبعد ما يكون عن الصدق الواقعي "فالشاعر تستدعيه الصورة وتدفعه إلى إتمامها، وعندئذ تكتسب وجودًا حقيقيًا بالنسبة لحياته وذكرياته"[2].

يختلف الصدق في الواقع الفني عنه في الواقع العملي أو العلمي، "إذا كان الصدق في الحقيقة العلمية مرده إلى ما لها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية، فإن الصدق في الحقيقة الفنية مرده إلى مدى ما يكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تتضمنها قطعة من الأدب، وبين ما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع"[3].

خاتمة وتعقيب:

يتضح من خلال هذا الفصل مدى التشابه الذي يكاد يصل إلى حد التطابق بين صلاح وإليوت في رؤيتهما لماهية الشعر ووظيفته، غير أن هنالك نقاط افترقا فيها توازيًا لا تضادًا، وذلك لاعتبارات ثقافية، ولاختلافات مجتمعية، ولتباين البواعث والغايات عند كل منهما، حيث إن كل واحد منهما بنى نظريته الشعرية على حسب مواقفه

(1) الصفحة نفسها.

(2) حياتي في الشعر: ص62.

(3) د. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص15.

الاجتماعية والسياسية، معولا على موروثه الثقافي ومشاركته في الحوار الأدبي والنقدي السائد في عصره.

نلاحظ أن إليوت بنى نظريته على نقد، بل نقض النظرية الرومنسية، ولا يمكن فهم النظرية الشعرية عند إليوت بدون فهم النظرية الرومنسية ومفهومها للشعر، حيث يمكن اختزال مفهوم الشعر عند إليوت ـ في شيء من التجاوز ـ بأنه التعبير عن اللاشخصية، في مقابل مفهوم الرومنسية التي تراه تعبيرًا عن الذات.

بينما نلاحظ أن مفهوم الشعر عند صلاح يتكئ على نقض الكلاسيكية العربية، ونقد الرومنسية العربية أيضا، ويمكن تلخيص مفهومه للشعر ووظيفته في عنصرين هما:

- أولهما: أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى.

- ثانيهما: أنه ليس وسيلة إعلامية للجماعة، بل هو صوت مفرد يعبر عن موقف قائله.

وإن كان إليوت يهاجم الرومنسية أولا وأخيرًا بسبب مفهومها الذاتي للشعر، فإن صلاح يهاجمها أولا لأنها وقفت موقف المتردد من التجديد، فهي تبدع حينا وتبتدع حينا آخر، فهجوم صلاح الأول على الرومنسية لما بينها وبين الكلاسيكية العربية من تشابه.

وهو يتفق مع إليوت ثانيًا في رفضهما لأن يكون الشعر تعبيرًا عن ذات الشاعر ـ وإن اختلفت درجة رفضهما ـ فينكر صلاح موقف العقاد، الذي يرى فيه أن الشعر تعبيرًا عن ذات قائله، بيد أنه لا ينكر الأمر كليةً ـ كإليوت ـ بل ينكر أن يكون كل الشعر تعبيرًا عن ذات قائله، أي أن هناك شعرًا قد يكون تعبيرًا عن ذات قائله وهو ـ في وجهة

نظره ـ شعر العواطف، الذي يراه مناسبًا لمن "يريدون من الشعر أحلام يقظة أو تحويرًا لرغباتهم شهواتهم الخاصة الضعيفة"[1].

ويتفق صلاح وإليوت في ضرورة الاتزان بين الوجدان والفكر، فينادي إليوت بمعادل موضوعي للأحاسيس والمشاعر ينظم سيلهما ويكبح جماحهما، وينادي بمعادل وجداني يرطب من جفاف الفكر.

ونجد صلاح يحاول إرضاء الإلهين الأسطوريين، يقول: "كنت أعتقد دائما أن عدة الشاعر هي رؤية شعرية حية، وثقافة معاصرة متأصلة، أو بعبارة أوضح وجدان يقظ وفكر لماح مدرب، الشاعر بحاجة إلى رضا الإلهين الأسطوريين، ديونيزيوس إله البداهة والإحساس المنطلق والنشوة المجنحة، وأبولو إله الفكر والتأمل والمعرفة"[2].

يلح صلاح على أهمية الشعر كوسيلة فعالة وأداة حيوية في الإسهام في إصلاح المجتمع، وكوعاء دافئ للأفكار البناءة، ويجعل من الشاعر نبيًا أو فيلسوفًا بل هو أعظم درجة ـ عنده ـ منهما، لأن "الشعراء يعرفون أن سبيلهم هو سبيل الانفعال والوجدان وإن خطابهم يتجه إلى القلوب"[3].

وينبه صلاح أن دور الشعر في الإصلاح لا بد أن يأتي من موقف الشاعر الذي يؤمن به من الكون والإنسان ولا يفرض عليه من إحدى تابوهات المجتمع، والسبب في موقفه هذا يرجع لظروف المرحلة التاريخية والسياسية التي كان يمر بها الوطن العربي، خاصة أنها مرحلة تحول للبناء وتكوين للذات.

---

(1) إليوت: مقالة تمهيدية للندن وغرور الأماني الإنسانية، ترجمة ماهر شفيق، ضمن كتاب ت.س. إليوت شاعرا وناقدا وكاتبا مسرحيا، ص181.

(2) أقول لكم عن الشعر: مقال تجربتي الشعرية، ص 285.

(3) المصدر السابق: 102 ، مع العلم بأننا نكرر اعتراضنا على موقف صلاح هذا، انظر هامش 66.

أما إليوت فهو يلح على تنزيه الشعر من كل غاية ـ وإن لم ينكر حمله للأفكار والمعاني ـ سوى غايته الفنية، وهي المتعة والتسلية التي يجتمع عليها كل الشعر، وإن كان هناك فوائد أخرى للشعر فلا يجب أن تطغى على هذا الجانب.

بيد أن إليوت في أواخر حياته الفنية انصب اهتمامه على دور الشعر في توصيل الفكر، وإن وجد ضالته في المسرح الشعري كحل يحقق المعادلة الصعبة.

ومن أوجه التباين الصريحة بين صلاح وإليوت: موقفهما المتباين من علاقة التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية، إذ إن صلاح يجد العلاقة بينهما متشابهة لدرجة كبيرة، ويستعير صلاح مصطلحات الصوفية ليعبر بها عن التجربة الشعرية، ويصف بها ما يعانيه ويكابده الشاعر في حالة وجده الفني.

أما إليوت فهو إن كان لا ينكر أن هناك صلة بين التجربة الصوفية وبعض ـ وليس كل ـ صور التجربة الشعرية؛ إلا أنه لا يحبذ أن يفهم الشعر عن طريق هذه المعرفة التي لا يكون لها أي جدوى في وجهة نظره.

الفصل الثاني

البنية الشعرية

الفصل الثاني

البنية الشعرية

مدخل: الشكل والمضمون:

ينظر إليوت إلى بنية القصيدة باعتبارها بناءً متجانس الأجزاء، ومترابط العناصر، لا يمكن الفصل بين مكوناته، إذ إن القصيدة كيان واحد، وإن تعددت عناصره، وتنوعت أدواته الفنية، وتباينت أساليبه الشعرية، ويأبى إليوت أن يتم الفصل بين شكل القصيدة ومضمونها، لأن "فكرة تقدير الشكل بدون المضمون أو تقدير المضمون مع تجاهل الشكل وهم، إذ لو تجاهلنا مضمون القصيدة فإننا نخفق في تقدير قيمة الشكل، وإن تجاهلنا الشكل فإننا قد لا نفهم المضمون، لأن معنى القصيدة يوجد في كلمات القصيدة، وفي هذه الكلمات فقط"[1].

تنبع جماليات القصيدة من الشكل والمضمون، لأن القصيدة نتاج لتجربة تنتج من عمل "لا يمكن التفرقة فيه بين الوسيط والمادة، وبين الشكل والمضمون"[2]، فالشكل يحتوي على العناصر اللغوية التي يتم بها التعبير عن الأفكار والقضايا، وكذلك المضمون يشمل في ثناياه عناصر الشكل المختلفة، فمن العبث أن يحاول الناقد أو الدارس الفصل بين الشكل والمحتوى، إذ إن القصيدة هي النتاج النهائي لانسجام المشاعر والأفكار مع الأطر والأشكال، ولكن الشاعر المبتدع هو الذي يستطيع أن يحقق هذا الانسجام باكتشافه للشكل المناسب لتجربته الفنية من خلال التجريب، التجريب الحقيقي الذي يقوم على إدراك للمتطلبات، والرغبة في الإفصاح عن التجربة في أفضل صورة، "فالمجرب الحق لا

(1) Eliot: Goethe as the Sage, On Poetry and Poets, P 225

(2) إليوت مقدمته لديوان إزرا باوند "قصائد مختارة"، ترجمة ماهر شفيق، المختار، ج2، ص435.

يحثه حب استطلاع قلق، ولا رغبة في الجدة، ولا توق إلى مفاجأة الناس وإدهاشهم، وإنما يحثه اضطراره إلى أن يجد في كل قصيدة جديدة يكتبها، كما كان الشأن في قصائده الأولى، الشكل الملائم لمشاعر ليس له كشاعر سيطرة على نموها"[1]، حيث "أن القصيدة تسبق الشكل، بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة شخص ما أن يقول شيئا"[2].

من ثم تكمن الصعوبة في أن يحدد الناقد خصائص القصيدة الجيدة، أو قل ملامح الجودة، وسمات الجمال الفني للقصيدة، "فخبرة الشعر كأي خبرة أخرى غير قابلة للترجمة إلى كلمات جزئية"[3]، بيد أن هذه الصعوبة لا تمنع أن نحاول أن نتلمس المتطلبات الأساسية للقصيدة، التي بدونها تصير القصيدة ضربًا من العبث أو اللغط اللغوي، وإن كان من المستحيل أن نحيط بكل هذه المتطلبات اللازمة؛ إلا أننا نستطيع أن نتناول بعض المحاور الرئيسية لدى إليوت التي من خلالها نستشف ملامح السمات الفنية والخصائص الأسلوبية التي تشكل البنية الشعرية للقصيدة كما يراها إليوت، ومن أهم هذه المحاور الموسيقا الشعرية، والصورة الشعرية، والخيال الشعري، واللغة الشعرية، والتراث وتوظيفه، والمعادل الموضوعي والمعادل الوجداني، وغيرها من الأدوات الفنية والأساليب الإبداعية.

***

أما صلاح فتحظى البنية الشعرية عنده باهتمام خاص، لقد انشغل فكره لفترة غير قصيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى بات يؤمن "أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها"[4]، لأن سر القصيدة "ولباب كل شعر هو التعبير

(1) إليوت: مقدمته لكتاب "مختارات من منظومات كيلنج" ترجمة ماهر شفيق، السابق ج1 ص492.

(2)Eliot: The Music of Poetry, On Poetry and Poets, P37

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة ماهر شفيق، السابق، ج1، ص 206.

(3) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص25.

الشعري أو التناول الشعري للتجربة"[1]، وهذا اللباب هو الذي يميز شاعرًا عن شاعر، هو سمة التفرد للشعراء العظماء، فالمنهج الذي يكثف به الشاعر تجربته أو يبسطها، والمنهج في استخدامه للأدوات الفنية، والأساليب الإبداعية، هو الذي يجعل شعر شاعر يبرز عن شعر شاعر آخر، لأن "الفن أخيرًا ليس هو شيئًا يقال بقدر ما هو طريقة يقال بها هذا الشيء"[2]. وهذه الطريقة التي يقال بها الشعر وتتكون فيها القصيدة "ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ومنظم تنظيمًا صارمًا"[3]، وليس التنظيم الصارم والإحكام في البناء هو الذي يؤدي الكمال الشكلي للقصيدة، "بل لابد من التوازن بين عناصرها المختلفة"[4].

وقد يتوهم بعض الدارسين أن هناك تعارضًا بين التنظيم ومرحلة التلوين والتمكين في التجربة الشعرية، إذ إن التنظيم يوحي بالإرادة العاقلة مما يجعلنا نظن أن القصيدة أصبحت صنعة، بينما التلوين والتمكين يوحي بالعفوية والتلقائية، مما يجعلنا نرى القصيدة نتاجًا للنفس في لحظة إلهامها، يدفع صلاح هذا اللبس مستعينًا برأي نيتشة في المأساة اليونانية، التي انبعثت من عبادة الإله ديونيزيوس التي تمجد اللذة البدنية وتحيى طقوس عبادته بالعربدة والسكر، فهي عبادة تفجر القوى الحيوية للإنسان ومن طبيعة التفجر ألا يتخذ شكلا أو يلتئم في نظام، بل يسير خبط عشواء.

وعلى النقيض من عبادة ديونيزيوس جاءت عبادة أبولو إله الفن، الذي يلهم أتباعه فنون الشعر والنحت والتصوير، فهذا الإله يدعو إلى التأمل الفلسفي والمنطق العقلي.

---

(1) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الشعر ص 92.

(2) السابق: ص112.

(3) حياتي في الشعر، ص25: 26.

(4) السابق: ص39.

يقول عن ذلك صلاح:

"إن الفن العظيم في نظر نيتشه هو الذي يستطيع أن يخدم هذين السيدين في وقت واحد، بأن يكون رقصًا ونحتًا معًا، يجمع بين خصائص الفنين، فرحة الحياة في الرقص، وكمال التصميم في النحت"[1].

القصيدة الناجحة هي التي يتوازن فيها عنصر العقل وعنصر الروح، عنصر الإلهام وعنصر البناء، والشاعر الحقيقي من يستطيع أن يتحكم في أدواته الفنية حتى تصبح كالغريزة الفطرية عنده، فيصبح تشكيل القصيدة وبناؤها "لدى الفنان نوعًا من الغريزة الفنية مثله مثل المقدرة على الوزن وتكوين الصور"[2].

ولعل كل قصيدة بل كل عمل أدبي يتكون من هذين العنصرين، العنصر الأول الذي يرعاه الإله الأسطوري ديونيزيوس، وهو البناء الفني وما يسميه بعض النقاد بالشكل، والعنصر الثاني الذي يرعاه الإله الأسطوري أبولو، وهو الأحاسيس والخواطر والأفكار التي ترد إلى الشاعر في صورة عفوية، ويسمى أيضا بالمحتوى أو المضمون.

ويقودنا هذا الحديث للتعرّف على موقف صلاح من قضية الشكل والمضمون، يخالف صلاح إليوت في قضية الشكل والمضمون، إذ إنه لا يقول بوحدة الشكل والمضمون، ويرى الحكم بوحدتها حكمًا "متعجلا متعسفًا"، "وهناك كثير من الأعمال الفنية تتمتع بالبناء الفني المحكم، أو الشكل الناضج ـ إن استعرنا كلمة الشكل ـ ولكن أفكارها رديئة أو ساذجة، وكفي بالمسرحيات المحكمة الصنع، التي عرفها مسرح البوليفار مثالا على ذلك، كما أن هناك أعمالا فنية أخرى تتمتع بوافر من الأفكار العميقة الذكية،

(1) السابق، ص27.

(2) السابق، ص38.

ولكن بناءها الفني قد اختل لأمر ما حين حاول مؤلفها أن يفتل الحبلين، أن يوثق عرى شكلها ومحتواها، ومثال ذلك رواية (الطاعون) لألبير كامي في رأي كثير من النقاد"[1].

ولكن السؤال الحقيقي هو من أين يبدأ الشاعر؟ من الشكل أم من الموضوع؟

الكثيرون من الأدباء والشعراء مولعون بالشكل فيبحثون له عن محتوى، وكان الواجب عليهم أن يجعلوا أحاسيسهم وأفكارهم تبحث لنفسها عن الشكل المناسب، "وواقع الأمر أنه إذا لم تكن لدى الأديب أشياء تؤرقه، أو مشكلات يبحث لها عن حلول أو شواغل تستهلك فكره وحياته، فلا جدوى عندئذ من إقباله على التعبير الأدبي، ولا جدوى للحياة الأدبية من دأبه ومعاناته، أو من سعيه وراء الشكل وتجديده فيه"[2].

الموسيقا الشعرية:

بالرغم من اهتمام إليوت بالموسيقا وإدراكه لمدى أهميتها في البناء الشعري؛ إلا أنه لا يهتم بالدراسة التحليلية للأوزان أو الأشكال المجردة، بل يهتم بالدراسة التحليلية للقصيدة، أو قل بإيقاع القصيدة حيث "إن دراسة القصائد، لا دراسة الشعر، هي وحدها القادرة على تدريب آذاننا، وليست القواعد ولا المحاكاة الصارمة لأحد الأساليب، هي التي تعلمنا كيف نكتب"[3].

إن الموسيقا لا تنفصم عن معناها داخل القصيدة، بل إنها تنبع من المعاني وتؤدي وظيفة دلالية، ولا يمكن تجريد القصيدة من هذه الوظيفة، وإن كان إليوت يعترف بوجود

(1) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الأدب، ص 468.
(2) الصفحة نفسها.
(3) المختار من نقد ت . س . إليوت: 2 / 19.

ما يسمى بقصيدة موسيقية؛ إلا أن القصيدة الموسيقية إنما هي قصيدة ذات نموذج موسيقي للصوت، ونموذج موسيقي للمعاني الثانوية للكلمات التي يتألف منها، وأن هذين النموذجين لا ينفصلان ومتطابقان، ولئن اعترضت بأن الصوت الخالص منفصلا عن المعنى، هو وحده الذي يمكن أن تطبق عليه كلمة موسيقي تطبيقًا صحيحًا، فإن كل ما بوسعي، هو أن أعيد زعمي السابق بأن صوت القصيدة إنما هو تجريد من القصيدة كمعناها تماما"[1]، ويزيد إليوت الأمر وضوحًا في موضع آخر فيقول:

"قد يلوح من الغريب أنني حين أجهر بأني أتحدث عن موسيقا الشعر أعلق مثل هذه الأهمية على المحادثة، ولكني خليق بأن أذكركم أولا: بأن موسيقا الشعر ليست شيئا يمكن أن يوجد منفصلا عن معناه، وإلا لأمكن أن يكون لدينا شعر ذو جمال موسيقي عظيم ولكن بلا معنى، ولا أعرف أنني التقيت قط بمثل هذا الشعر، والاستثناءات الواضحة لا تعدو أن تنم على اختلاف في الدرجة، فهناك قصائد تحركنا موسيقاها، ونأخذ معناها على أنه قضية مسلم بها، كما أن هناك قصائد نلقي فيها بانتباهنا إلى المعنى فتحركنا موسيقاها دون أن نلاحظ ذلك"[2].

يربط إليوت بين الموسيقا واللغة اليومية، ويرى أن ثمة قانونًا قويًّا لهذه الرابطة ألا وهو القانون القائل بأن الشعر لا ينبغي أن يبتعد أكثر مما ينبغي عن اللغة اليومية المألوفة التي نستخدمها ونسمعها، فسواء كان الشعر قائمًا على النبر أو القطع، مقفى أو بلا قافية، شكليًا أخ حرًا، فإنه لا يمكن أن يفقد اتصاله بلغة الاتصال العادي المتغيرة"[3]. تُستمد موسيقا الشعر من اللغة المتداولة "وعلى هذا فإن موسيقا الشعر ينبغي أن تكون كامنة في

(1) السابق 2 / 23.

(2) السابق 2 / 20.

(3) الصفحة نفسها.

الكلام الشائع لعصره، ومعنى هذا ـ أيضا ـ أنها ينبغي أن تكون كامنة في الكلام الشائع في مكان الشاعر"[1] مختارًا لحنيته وتوافقه النغمي من الأصوات التي سمعها ويسمعها.

يستنتج إليوت من ربط موسيقا الشعر باللغة اليومية، ومن أن القصيدة لا تعتمد فقط على الموسيقا، يستنتج من كل ذلك أنه من الخطأ أن نعتمد في موسيقا الشعر على لحنيته وتوافق النغم، بل يجب أن ننظر إلى اللحن في القصيدة على أنه ليس أكثر من عنصر من العناصر المكونة لموسيقا الكلمات، وقد يكون لهذا التوافق النغمي دور بارز في القصائد التي تكتب حتى تغنى، ولكن أغلب الشعر المعاصر كتب لينطق لا يغنى "فللتنافر، بل وللنشاز، مكانهما، تماما كما نجد في أي قصيدة على بعض الطول، أنه ينبغي أن يكون ثمة نقلات بين القطع ذات الحدة الأقل، لكي تخلق إيقاع الانفعال المتذبذب الذي هو أساس للبناء الموسيقي المجموع، وستكون القطع ذات الحدة الأقل، من حيث علاقتها بالمستوى الذي تعمل عليه، بأكملها نثرية، بحيث يمكن القول بالمعنى الذي يتضمن هذا السياق، إنه ما من شاعر يستطيع أن يكتب قصيدة ذات امتلاء إلا أن يكون أستاذًا للنثري، إن ما يهم باختصار إنما هو القصيدة الكاملة، ولئن لم يكن بالقصيدة الكاملة حاجة إلى أن تكون ـ وكثيرًا ما لا ينبغي أن تكون ـ لحنية كلها، فإن هذا يستتبع أن القصيدة ليست مصنوعة من كلمات جميلة فحسب"[2].

هنا يلقي إليوت على موسيقا الكلمة ـ أي فصاحتها ـ توضيحًا، يشك إليوت أن تكون لكلمة ما جمال أو قبح في ذاتها بل إن جمالها وقبحها ينبع من السياق[3] وموضعها مع الكلمات الأخرى، يقول: "لا أعتقد أن أي كلمة توطدت مكانتها في لغتها جميلة أو

(1) السابق 2 / 22.

(2) السابق : 2 / 22– 23.

(3) تجدر الإشارة هنا أن عبد القاهر الجرجاني له قصب السبق في هذا الرأي، انظر دلائل الإعجاز، وانظر قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص304.

قبيحة ذلك أن موسيقا الكلمة إنما تقع إن جاز لي أن أقول ذلك عند نقطة تقاطع: فهي تنبع من علاقتها غير المحددة ببقية السياق، كما تنبع من علاقة أخرى هي علاقة معناها المباشر في ذلك السياق بكل المعاني الأخرى، التي كانت لها في سياقات أخرى، وبكل ثروتها الكبيرة أو الصغيرة من التداعيات"[1].

لكن هل كل الكلمات غنية بالثروة الدلالية والتاريخية ؟ بالطبع لا لذا كانت مهمة الشاعر عند إليوت أن يوزع الأغنى على الأفقر في المواضع الصحيحة، وعلى الشاعر أن يملك حسًّا بالإيقاع وحسًّا بالبناء.

أما عن موقف إليوت من ثورة الشكل في الموسيقا الشعرية، فلا بأس بها ما دامت نابعة من تطور طبيعي للغة والمكان والزمان، ولكن الثورة من مجرد الثورة لا يحبذها إليوت "لأن التوق إلى الجدة المستمرة في المعجم اللفظي والعروض ظاهرة غير صحية كالتشبث العنيد بالمصطلح اللفظي لأجدادنا، هناك أوقات للاستكشاف وأوقات لتنمية الأرض المكتسبة"[2].

إن الأشكال الشعرية ما هي إلا محاولات شخصية لأفراد أرادوا أن يقولوا شيئًا، "تماما كما أن نظامًا من العروض ليس إلا صياغة للتماثلات في إيقاعات مجموعة متتابعة من الشعراء متأثرًا بعضهم ببعض"[3].

أما إذا كانت هذه المحاولات هي هروب من القوانين والقواعد فإنها ستكون كغثاء السيل، فما من شاعر حقيقي يرى في تحطيم الأشكال والتجديد الموسيقي وسيلة من التسهيل والتيسير، بل يرى فيها تطورًا وتغيرًا يتوافق مع لغة العصر ـ التي لها قوانينها

(1) السابق 2 / 23.

(2) السابق 2 / 24.

(3) السابق 2 / 25.

وقيودها الخاصة، وأيضا رخصًا المسموح بها ـ ذات الإيقاعات الموسيقية والنماذج الصوتية، فمهمة الشاعر "أن يستجيب للتغير ويجعله شعوريا، وأن يحارب ضد الانحطاط عن المستويات التي لقنها عن الماضي إن الحريات التي قد نستبيحها إنما هي من أجل النظام"[1].

من ثم ينظر إليوت إلى الشعر الحر نظرة موضوعية، فيرى في الشعر الحر "تمردًا على شكل ميت، وإعدادًا لشكل جديد أو لتجديد الشكل القديم، وكان إصرارًا على الوحدة الداخلية الفريدة في كل قصيدة إزاء الوحدة الخارجية النمطية"[2].

لكن هذا لا يعني بالضرورة استباحة حُرُمات الشعر واللغة، إذ إنه ليس سوى الشاعر الرديء الذي يرى في الشعر الحر تمردًا على الشكل والقيود.

ويقول في مقالة أخرى: "والحق أنه ليس هناك نوعان من الشعر صارم وحر، وإنما هناك فقط تمكن ينبع من كون المرء حسن التدريب إلى الحد الذي يغدو معه الشكل غريزة، ويمكن تكييفه مع الغرض المحدد المطلوب"[3].

يرى إليوت أن التفرقة بين الشعر الحر والشعر التقليدي تفرقة وهمية لأنه لا يوجد سوى شعر جيد وآخر رديء، فليس المعيار في جودة الشعر ورداءته في الوزن أو القافية "فإن القافية لا هي بالأمر الضروري، ولا هي من فضول القول، أضف إلى ذلك أنه ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدًا كيف يكتب شعرًا جيدًا إنجليزيًا، والأمر كما لاحظ السيد باوند كثيرًا، هو أن الجملة الموسيقية هي الشيء المهم"[4]، وليست

(1) الصفحة نفسها.

(2) الصفحة نفسها.

(3) إليوت: مقال إزرا باوند عروضه وشعره، ترجمة د. ماهر شفيق، المختار ج2 ص276

(4) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة ماهر شفيق المختار، ج1 ص220

التفاعيل العروضية، وإن كان ثمة ميزة للتفاعيل أو الأوزان فهو في تجديدها، ففي حديث إليوت عن أثر أوزان "سوينبرن" في الشعر الإنجليزي يقول:

"إن التفعيل العروضي لا يعلمنا غير القليل، فقد لا نجني شيئا كثيرا من أي نظام عروضي مطلق، أو من أوزان سوينبرن ذات التعقيدات اللوذعية، إن أثر سوينبرن سرعان ما يتلاشى على نحو ما، متى فهمنا لعبته وقدرنا أستاذيته، عندما تبلي الجدة ـ الناجمة عن غرابة الأوزان على الأذن الإنجليزية ـ وتفهم، يكف المرء عما لا يجده في سوينبرن: البيت الذي يستعصي على الشرح ولا يمكن اقتناص موسيقاه بأي كلمات أخرى، لقد كان سوينبرن متمكنا من تكنيكه وليس هذا بالشيء القليل، ولكنه لم يكن متمكنا منه إلى الحد الذي يجعله متحررًا من نطاقه وذلك أهم ما في الموضوع، وإذا كان في أوزان سوينبرن ما قد ينفع الشعر الإنجليزي، فمن المحتمل أن يكون مصدر النفع مختفيا وراء النقطة التي وصل إليها سوينبرن في تطويره لأوزانه، لكن أكثر الأشعار المكتوبة في لغتنا حتى الآن إثارة للاهتمام، إما أن تكون قد عمدت إلى ترك الشكل على الإطلاق، ومن ثم الاقتراب الدائم من شكل بالغ البساطة، كبحر الأيامب الخماسي والتراجع الدائم عنه، وإما أن تكون قد عمدت إلى ترك الشكل على الإطلاق، ومن ثم الاقتراب الدائم من شكل بالغ البساطة، هذه المقابلة بين الثبات والتغير، أو هذا التجنب للرتابة دون وعي هما جوهر حياة الشعر"[1].

أما القافية: فإن المبالغة في استخدامها، أو قل الإسراف في الالتزام بها، قد أثر عكسيًّا على موسيقا القصيدة، فقد تجعل أذن القارئ الحديث أقل حساسية لموسيقا الشعر، وليس أيضا بالضرورة أن التخلص من القافية يقصد به التيسير "ولكنه على العكس من ذلك، يفرض على اللغة عبئا أشد صرامة، فعندما يترك الشاعر صدى القافية المريح فإن نجاحه أو فشله في اختيار الكلمات وبناء الجمل والترتيب سرعان ما يغدو أشد

(1) إليوت: تأملات في الشعر الحر، ترجمة ماهر شفيق، المختار ج2 ص291.

اتضاحًا، وعندما يترك القافية تقفز موسيقا أثيرية من الكلمات، وهي الموسيقا التي تصدح عادة ـ دون أن نفطن إليها في النثر"[1].

وعليه يكون استخدام القافية استخدامًا صحيحًا، كما تتطلب إليه الحاجة الفنية، فكثيرًا ما تشتمل القصيدة المرسلة من القافية على مقاطع تتطلب قافية "تحدث أثرًا خاصًا كأن توتر الموقف فجأة، أو تزيد من شدة الإلحاح على شيء ما أو تغير الحالة النفسية على حين غرة"[2].

***

من منطلق شعر التفعيلة الذي وهب صلاح نفسه له دفاعًا وإبداعًا، كانت موسيقاه تتمثل جماليات هذا الشعر، وإمكانيات نغمه الداخلي، وثراءه الإيقاعي، بعيدًا عن الموسيقا النمطية الناتجة من توال قافية واحدة مكررة، أو من توال مجموعة قوافٍ، تؤدي إلى الرتابة والنمطية، وبعيدًا أيضا من توالي تفاعيل متوازية ومتساوية، إذ إن الإيقاع الحقيقي "والصورة الكاملة للموسيقا الشعرية هي الموسيقا الداخلية التي تنبعث من الانسجام النغمي بين ألفاظ البيت"[3].

اتخذ الشعر الحر ـ أو قل شعر التفعيلة على الأدق ـ التفعيلة أساسًا للبنية الصوتية وذلك لأن "التفعيلة من غير شك هي أساس النظام الصوتي الذي يقوم بتكراره الشعر"[4]، فإن كان "البيت هو الوحدة الموسيقية القائمة بذاتها والتي تتكرر في القصيدة"[5]، بيد أن

(1) المصدر السابق، ص292.

(2) السابق، ص293.

(3) أقول لكم عن الشعراء، ص10.

(4) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص72.

(5) عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط الرابعة، مكتبة غريب، د. ت، ص69.

وحدة البيت هي التفعيلة، وإن كل ما يخالف "النمط الشعري المتوارث هو اعتبار التفعيلة الواحدة بنيانًا عروضيًا متكاملا، يستطيع الشاعر في إنائه أن يسكب انفعاله الشعري، وأن ينسق هذه الآنية كما يوحي له سيل هذا الانفعال أو قطره"[1].

بذلك يتحول الشعر من نظام البيت بشطريه إلى السطر الشعري، "وليس معنى هذا إنكار الشاعر لقيمة الموروث العروضي، بقدر ما يعني مزيدًا من الجرأة في التعامل مع هذا الموروث وعدم الإحجام عن تطويعه وتطويره، ما دامت الرؤية الشعرية التي تخلقت في ظل ظروف حضارية مغايرة تقتضى ذلك"[2].

لقد نجح الشعر الحداثي في تطوير القصيدة العربية من الغنائية الذاتية والبكاء على الأطلال، إلى الفكرية الموضوعية والتعبير عن آلام وآمال الفكر الإنساني، فإن اللغة العربية عرفت "موسيقا العبارات، ولكنها لم تعرف موسيقا الأفكار"[3].

وهذا ما يؤكده باحث سابق فيقول:

"والراصد لواقع هذا البناء الجديد والمتتبع مسار تطوره عبر ماضيه القريب، يجد أن القصيدة العربية، بدأت من الغنائية الصرف وانتهت بميلاد القصيدة الغنائية الفكرية ممثلة في القصيدة الدرامية، فقد تطور التكنيك الداخلي للقصيدة العربية المعاصرة على أيدي الشعراء المعاصرين أمثال الشاعر: بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ونازك الملائكة، وغيرهم من الشعراء المعاصرين"[4]

---

(1) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن جيل الرواد، الأعمال الكاملة الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1989، ص105.

(2) أحمد عبد الحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة، ص256.

(3) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن جيل الرواد، ص325.

(4) السيد محمد محمد علي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي دراسة نقدية، ص5.

هنا تجدر الإشارة إلى أن اختيار الشعراء للتحرر من الوزن والقافية، أو قل من نظام الشطرين والقافية الواحدة المكررة؛ لم يأت نتيجة عجز أو ضعف، حيث "لا يستطيع شاعر لم يعرف الشعر المقيد [العمودي] أن يكتب الشعر المطلق [الحر]"[1].

ومن هنا كان الشعر الحر هو نتاج طبيعي للحالة النفسية والفكرية للشاعر، بل وللحالة الاجتماعية والوجدانية للمجتمع بأسره، يقول عز الدين إسماعيل شارحًا الدافع الحقيقي وراء موسيقا الشعر الحر:

"وإنما كان الدافع الحقيقي في جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنه الشاعر، فالقصيدة في هذا الاعتبار صورة موسيقية متكاملة، تتلاقي فيها الأنغام المختلفة وتفترق، محدثة نوعًا من الإيقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة، ونحن في الحقيقة لا نرضى عن العمل الفني إلا لأنه ينظم لنا مشاعرنا، وينسقها ويربط بينها في إطار محدد"[2].

هذا ما يبرر لنا موقف صلاح المعادي لقصيدة النثر "لأن الشعر لابد أن يحتوي على وحدات موسيقية متساوية أو متساوقة، متكررة بشكل سيمتري أو هارموني، لابد للشعر من أوزان وعروض"[3].

لقد رأينا فيما سبق أن الشعر الحداثي ـ وشعر التفعيلة خاصة ـ يقوم على أساس عروضي هو التفعيلة، وأن محاولة التجديد في القصيدة العربية هي تطوير البحور من نظام الشطرين إلى نظام السطر الشعري، وهي بذلك موثقة العرى بالعروض العربي القديم، بينما قصيدة النثر مبتورة الصلة بهذا العروض، لذا فهي عند صلاح أمر من أمور

(1) أقول لكم عن الأدب، ص408.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 55: 66 .

(3) أقول لكم عن الأدب، ص466.

التدليس، لأن "أذن الكاتب لا تقدر على الوزن، ولأنه قد وهب حظ الناثر فأبى إلا الطموح الخادع إلى مكانة الشاعر"[1].

وإن كان يراها أمرًا من أمور التدليس، فإنه يراها أيضا لونا من ألوان العجز، يقول:

"وليس هناك في ظني اتجاه جدير بالتقدير تتمثل فيه قصيدة النثر، فما هي إلا لون من العجز المطلق في معظم الأحيان، أما نماذجها القليلة الناجحة فمن الأحرى أن تكتب كما يكتب الشعر"[2].

اللغة الشعرية:

لا شك في أن اللغة هي الأداة الرئيسية في البناء الشعري، فهي بمثابة الفرشاة للرسام، والقيثارة للموسيقار، فبالكلمات يرسم الشاعر لوحته الفنية، وبالمفردات يعزف الشاعر ألحان قصيدته، بيد أن اللغة كمادة فنية تشكل صعوبة خاصة، "لأنه ينبغي استخدامها لكي تعبر عن كل من الجمال البصري وجمال الصوت، فضلا عن نقل تقرير يتمشّى مع قواعد اللغة"[3]، ولذلك كان يباح في الشعر ما لا يباح في النثر، وتنتهك أعراض اللغة في الشعر بينما تصان عذريتها في النثر، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن تكون اللغة الشعرية لغة ميتة، أو لغة عفا عليها الزمان، وإلا أصبح الشعر متكلف "إلى الحد الذي لا يمكنه نقل الشعور الحي والفكر الحي، إن الكلام على كل مستوى من كلام

(1) الصفحة نفسها.

(2) أقول لكم عن الشعر: ص323.

(3) إليوت: إزرا باوند عروضه وشعره، المختار ج2ص275.

أقل الناس تعليمًا إلى أكثرهم ثقافة ، يتغير من جيل إلى جيل، ومعيار لغة الشاعر هو الطريقة التي يتحدث بها معاصروه"[1].

من ثم يجب أن يكون مصدر لغة الشاعر ليست القواميس والمعاجم أو أمهات الكتب، بل لغة المجتمع وأفراده بمختلف طبقاته شريطة الاستخدام الأمثل لهذه المفردات، "فلغة الطبقة المتوسطة والدنيا من المجتمع ملائمة تماما بطبيعة الحال، إذا كانت تمثل دراميا كلام هذه الطبقات، وعند ذلك لا تكون أي لغة أخرى ملائمة، ومثل هذا يقال إذا كانت تمثل دراميا لغة الطبقات العليا، غير أنه في غير هذا من المناسبات ليست مهمة الشاعر هي أن يتحدث كأي طبقة في المجتمع، وإنما بطريقته الخاصة بل على نحو أفضل فيما نأمل من أي طبقة فعلية، برغم أنه إذا صادف أن كانت أي طبقة في المجتمع تستخدم أحسن الكلمات أو العبارات أو تمام أي شيء، فإن الشاعر يملك حق استخدامه"[2].

بيد أن ثمة قانونًا لطبيعة اللغة الشعرية، "ألا هو القانون القائل: بأن الشعر لا ينبغي أن يبتعد أكثر مما ينبغي عن اللغة اليومية المألوفة التي نستخدمها ونسمعها، فسواء أكان الشعر قائمًا على النبر أم القطع، مقفىً أم مرسلا، شكليا أم حرًا، فإنه لا يمكنه أن يفقد اتصاله بلغة الاتصال العادي المتغيرة"[3].

ولكل شاعر عظيم لغته الخاصة التي كونها عبر حياته الخاصة وتجاربه المتفردة، وهؤلاء الشعراء العظماء تمنحهم عبقريتهم "امتياز امتهان اللغة الإنجليزية ليطوروا معجمًا متفردًا، بل ومتطرفًا إلى الحد الذي لا يكون معه ذا فائدة لمن يلونهم من الشعراء"[4]، ولا

(1) إليوت : مقدمة من الشعر لبول فالري، المختار، ج2 ص261-262.

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، المختار ج1 ص242.

(3) المختار من نقد ت . س . إليوت 2 / 20.

(4) إليوت: ما يعنيه دانتي بالنسبة إلي ، المختار ج2، ص245.

يمكن لشاعر أن يحاكي شاعرًا آخرًا في لغته "فإذا أنت حاولت تحاكي شكسبير فمن المحقق أنك ستخرج بسلسلة من التشويهات المتكلفة، المتعملة والغليظة للغة، ذلك أن لغة كل شاعر إنجليزي عظيم إنما هي لغة خاصة به"[1].

يبرز إليوت مدى دور الشاعر من خلال استخدامه للغته الخاصة في تطوير المعجم اللفظي للشعر؛ "فإن مهمة الشاعر في جعله الناس يدركون ما لا يدرك، تتطلب موارد هائلة من اللغة، والشاعر بتطويره اللغة وإثرائه معاني الكلمات وإبانته عما تستطيع الكلمات أن تقوم به؛ إنما يوفر لغيره رقعة من الأجواء والإدراك أكبر بكثير، لأنه يمنحهم الكلام الذي يمكنهم أن يعبروا به عن المزيد"[2].

لا يقتصر دور الشاعر في تطوير اللغة الشعرية أو إنشاء معجم جديد متفرد، بل يتعدى إلى اللغة العامة التي يتحدثها كل من ينطق بهذا اللسان "سواء أكان شاعرا أم فيلسوفا أم سياسيا أم حمالا في محطة سكة حديد، وهذا هو أحد الدروس: إن الأستاذ العظيم للغة ينبغي أن يكون خادمها العظيم"[3].

يتناول إليوت هذه النقطة باستفاضة في مقاله "وظيفة الشعر الاجتماعية"، إذ يقول: "يمكنا أن نقول أن واجب الشاعر ـ كشاعر ـ بطريقة غير مباشرة نحو مجتمعه وبطريقة مباشرة نحو لغته، هو أولا: المحافظة عليها، وثانيا: توسيعها وتحسينها"[4].

الشاعر الحقيقي كما يرى إليوت هو الذي يطور لغته ويثري مفرداتها، فاللغة التي لا تملك أدبًا حيًّا مهددة بالانقراض، أو الاندماج في لغة أقوى، ونحن إذا لم نستطع الحفاظ

---

(1) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 460.

(2) إليوت ما يعنيه دانتي بالنسبة إلي، المختار، ج2، ص246.

(3) الصفحة نفسها.

(4)Eliot: The Social Function of Poetry, P20

على اللغة حية ومتداولة لانقطعت صلتنا بالتراث الأدبي واللغوي، بل بالتراث التاريخي كله، ويتحول هذا التراث إلى ميراث أعجمي لا ندرك منه شيئا، وتصير لغتنا كلغة أجنبية، غريبة علينا، وبهذا الشعر ـ مع وسائل أخرى طبعًا ـ يخدم أفراد المجتمع عامة، سواء منهم من يقرأ الشعر أم مَن لا يقرأه، من يعرف الشعراء أم مَن لا يعرفهم.

عن التقارب بين لغة الشعر ولغة التخاطب، نجد أن شعراء الحداثة ألحوا في الحديث عن هذا الموضوع، وناقشه الكثيرون منهم، نقادًا وشعراءَ، يخبرنا إليوت عن هذا الموضوع الذي يراه جديدا قديما، وعن دوره هو وزملائه، وخاصة وردزورث، فيقول:

"إخال أننا كنا نعتقد أننا نؤكد معايير منسية أكثر مما كنا نقيم أوثانا جديدة"[1]، ويحاول أن يعلل لنا سبب اختلاف لغة الشعر عن اللغة المتداولة بين الجمهور، فيقول:

"ليست الصلة المباشرة بين الشعر والمحادثة بالأمر الذي نستطيع أن نضع له قوانين دقيقة؛ فكل ثورة في الشعر معرضة لأن تكون ـ أو هي أحيانا تعلن عن كونها ـ عودة إلى الكلام الشائع، تلك هي الثورة التي أعلنها وردزورث في مقدماته، وقد كان مصيبًا، غير أن نفس الثورة قد قام بها قبل ذلك أولدهام، وولتر ودنام، ودريدن، وقد آن الأوان للقيام بهذه الثورة نفسها بعد ذلك بقرن.

إن أتباع الثورة يطورون المعجم الشعري الجديد في اتجاه أو آخر، وهم يطورونه أو يبلغون به مرحلة الكمال، وفي عين الوقت تستمر اللغة المنطوقة في التغيير، ويغدو المعجم الشعري أمرًا عفا عليه الزمان، وربما كنا ندرك مدى الطبيعة التي لابد أن كلام دريدن كان يلوح بها عليه لأكثر معاصريه حساسية، بدهي إنه ما من شعر يطابق تمامًا الكلام الذي يتحدثه الشاعر ويسمعه، غير أن صلته بكلام عصره ينبغي أن تمكن السامع أو القارئ أن يقول:

(1) إليوت: وردزورث وكولردج، جدوى الشعر جدوى النقد، ص242.

إني قد كنت خليقا بأن أتحدث على هذا النحو لو أني استطعت أن أتحدث شعرًا، وهذا هو السبب في أن شعرًا معاصرًا يستطيع أن يمنحنا شعورًا بالانفعال وحسًّا بالوفاء، مختلفين عن أي عاطفة يثيرها حتى شعر أعظم منه بكثير ينتمي إلى عصر ماضٍ"[1].

هنا يجب الإشارة إلى أن المهمة الموكلة إلى الشاعر تختلف؛ "ففي بعض الفترات تكون مهمته هي أن يستكشف الإمكانات الموسيقية لإحدى المواضعات المقررة وصلة مصطلح النظم بمصطلح الكلام، وفي فترة أخرى تكون مهمته هي أن يواكب التغيرات التي تطرأ على الحديث الدارج، والتي هي أساسًا تغيرات في الفكر والحساسية، ولهذه الحركة الدائرية أيضًا تأثير بالغ القوة في حكمنا النقدي، ففي عصر كعصرنا ظهرت فيه حاجة ـ سواء كان قد تم إشباعها على نحو مُرضٍ أم لم يتم ـ لتجديد في معجم ألفاظ الشعر، يشبه ذلك الذي أحدثه وردزورث، نميل في أحكامنا على الماضي إلى المبالغة في أهمية المبتكرين على حساب صيت المنمنمين"[2].

على الشاعر ألا ينساب وراء غواية التقارب بين العامي والفصيح، إذ عليه أن يحافظ على فصاحة اللغة وسلامتها فإن أي لغة "ما ظلت ذات اللغة، تفرض قوانينها وقيودها الخاصة، وتسمح برخصها الخاصة، وتملي إيقاعات كلامها نماذجها الصوتية الخاصة، واللغة تتغير دائما، وإن نموها من حيث المعجم اللفظي وبناء الجمل والنطق والترخيم، بل وتدهورها على المدى الطويل ـ لمّا ينبغي أن يقبله الشاعر ويستفيد منه على خير الأنحاء الممكنة، وهو بدوره يملك امتياز أن يساهم في نمو ـ ويحافظ على نوعية ـ قدرة اللغة على التعبير عن رقعة واسعة وتدرج حاذق من الشعور والوجدان: فمهمته هي ـ

(1) المختار من نقد ت . س . إليوت 2 / 22 : 23.
(2) السابق 2 / 24.

في آنٍ واحد ـ أن يستجيب للتغير ويجعله شعوريًّا، وأن يحارب ضد الانحطاط عن المستويات التي لقنها عن الماضي"[1].

المحافظة على مستويات اللغة وانتشارها يتطلب من الشاعر ألا يكون في ثورة دائمة على اللغة، فليس مهمة الشاعر أن يحدث ثورة دائمة في اللغة، لأنه من غير المستحسن أن نعيش في ثورة كل الوقت "لأن التوق إلى الجدة المستمرة في المعجم اللفظي والعروض ظاهرة غير صحية كالتشبث العنيد بالمصطلح اللفظي لأجدادنا، هناك أوقات للاستكشاف وأوقات لتنمية الأرض المكتسبة"[2].

أما فصاحة الكلمة أو اللغة من عدمها، يوضح إليوت موقفه منها قائلا: "إني لأشك فيما إذا كانت أي كلمة من زاوية الصوت وحده أكثر أو أقل جمالا من غيرها، إنما هو قضية مختلفة تماما، فالكلمات القبيحة هي الكلمات غير الملائمة للصحبة التي تجد نفسها فيها، هناك كلمات قبيحة لأنها خام أو لأنها تقادم عليها العهد، وهناك كلمات قبيحة بسبب أجنبيتها، أو سوء ترتيبها، ككلمة تلفزيون Television مثلا، ولكي لا أعتقد أن أي كلمة توطدت مكانتها في لغتها جميلة أو قبيحة، ذلك أن موسيقا الكلمة إنما تقع ـ إذا جاز لي أن أقول ذلك ـ عند نقطة تقاطع، فهي تنبع من علاقتها غير المحددة ببقية السياق، كما تنبع من علاقة أخري هي: علاقة معناها المباشر في ذلك السياق بكل المعاني الأخرى، التي كانت لها في سياقات أخرى وبكل ثروتها ـ الكبيرة أو الصغيرة ـ من التداعيات، من الواضح أنه ليست جميع الكلمات بالتي تستوي في الثراء ونفوذ الأقرباء، وإنه لجزء من مهمة الشاعر أن يوزع الأغنى على الأفقر في المواضع الصحيحة، ونحن لا نستطيع أن ننقل القصيدة أكثر مما ينبغي بالأمر الأول، ففي لحظات معينة فقط

(1) المصدر نفسه 2 / 25.

(2) السابق 2 / 24.

يمكن جعل الكلمة توحي بكل تاريخ اللغة والحضارة، هذه الإلماعية ليست بدعة أو تطرفًا مقصورًا على نمط خاص من الشعر، وإنما هي إلماعية كامنة في طبيعة الكلمات، ومن شأن كل أنواع الشعراء، سواء بسواء"[1].

ثانيا: اللغة الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

حظيت اللغة باهتمام خاص من صلاح، لأن اللغة للشاعر بمثابة الألوان للرسام، والألحان للموسيقار، "وتعتبر اللغة بالنسبة له شريان الحياة"[2] على حد قول صلاح نفسه، ولابد لشريان الحياة أن يظل متجددًا متدفقًا ينأى على الركود والجمود، "ذلك لأن الفكر الغني لابد له من لغة غنية تستوعبه"[3].

لقد خرج صلاح في بداية حياته الشعرية من "عباءة المدرسة الرومنتيكية العربية، بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغوي المنتقى، الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات الدلالات المجنحة والإيقاع الناعم"[4]، تربى صلاح على اللغة المنتقاة، تربى على أن الشعر يجب أن يكون له لغة خاصة به بعيدة عن اللغة اليومية، تربي صلاح على ما أطلق عليه القاموس الشعري.

عندما شب صلاح عن الطوق، هجر هذا القاموس الشعري وأدرك مع الشعراء الحداثيين "أن الكشف عن الجوانب الجديدة، فليس من المعقول في شيء، بل ربما كان من غير المنطقي، أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها،

(1) السابق 2 / 23.
(2) أقول لكم عن الأدب، ص188.
(3) حياتي في الشعر، ص133.
(4) السابق، ص124.

وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة، أو منهجًا جديدًا في التعامل مع اللغة"[1]، حيث إن الواقع العربي وظروفه السياسية، ومشاكله الاجتماعية، وأزماته الاقتصادية، وقضاياه الفكرية، ونكبته العظمى في ثمانية وأربعين، واحتلال فلسطين، كان لكل ذلك أثره الواضح في تجاربه الشعرية التي أصبحت معقدة حيث تعددت أبعادها، وتنوعت جوانبها ومستوياتها، وأضحت في حاجة إلى لغة جديدة، تعبر بصدق عن هذه الجوانب والمستويات، والتي تمس وجدان كل فرد من أفراد أمته، كذلك جاءت هذه اللغة لتعبر عن نفسية الشاعر القلقلة المضطربة، والممزقة حيال هذه التغيرات الجديدة التي أصابت كل جوانب الحياة"[2].

والقاموس الشعري أصبح عائقا في وجه الشاعر؛ لأن كلماته أصبحت مبتذلة شعريًّا ومتجمدة واقعيًّا، والشاعر يحتاج إلى لغة حية وغنية "واللغات الغنية هي اللغات التي تجد فيها رمزًا لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان، لا رموزًا ميتة محنطة في القواميس، ولكن رموزا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية، وبهذا المعنى فإن لغتنا العربية بالغة الغني، وفقيرة بالغة الفقر في نفس الوقت، هي غنية بالقوة وفقيرة بالفعل كما يقول الفلاسفة المسلمون"[3].

عندما نطالع المعاجم والقواميس العربية نجدها تزخر بالمادة اللغوية والألفاظ المتنوعة الدالة على المدركات الحسية والوجدانية، ولكن عندما تحاول فرز الصالح منها للاستخدام تجده أقل من القليل وذلك بحكم الذوق الفني، والباقي أصبح غريب الدلالة عن السامع، ويرجع السبب في ذلك لما رزحت به الأمة العربية إبان عصور التخلف الفكري والحضاري من جمود، وما أصاب الشعراء والكتاب من كسل ذوقي وفكري،

(1) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص150.

(2) السيد محمد محمد علي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، دراسة نقدية، ص173.

(3) حياتي في الشعر، ص130.

على حد تعبير صلاح، مقلدين بعض النماذج القديمة معبرين عن أحاسيس زائفة وقريبة، فلم يكن بهم حاجة للغة نامية وجديدة، إذ اكتفوا باقتداء أثر السابقين ووقفوا عند الزخارف اللفظية والزينة البلاغية، أضف إلى ذلك "ملمحًا آخر من ملامح الفقر، وهو تعفف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية رغم عربيته الأولى، إيثارًا للزينة على الصدق، وظنا أن اللفظ يفقد جماله حين تتداوله الألسن"[1].

لذا جعلوا الألفاظ منها الفصيح ومنها دون ذلك، ومنها الشاعري ومنها العامي، ومنها السلسل السهل، ومنها المتنافر المتعاظل، يرفض صلاح هذا التقسيم الجائر، يقول:

"هذا خطأ يتورع عنه الناقد الحديث ليس اللفظ فصيحًا أو جزلا في ذاته، الألفاظ في القاموس جثث موتى وليس بينها تفاضل جرسي، ولكن الألفاظ تحيا في البنيان اللغوي فتستمد معانيها، أو إيحاءاتها من النظم"[2]، ويقول في موضع آخر: "فإن اللفظ ليس غاية في ذاته، ولكنه وعاء الانفعال والتفكير، والناقد الذي يستوقفه اللفظ لذاته ناقد ناقص التذوق، بل لا بد أن يستوقفه ما في الشعر من حديث النفس، ونجوى الفؤاد، ووجد القلب"[3].

الشاعر الحقيقي هو من يشكل اللغة ويحسن استخدامها، فاللغة على حد تعبير صلاح "ملك الأديب"[4]، ومن ثم تكون فصاحة اللفظة من عدمها على حسب استخدام الشاعر لهذه اللفظة وموضعها في الجملة، فالشاعر هو الذي يعطي اللفظة الفصاحة والجزالة، وهو الذي يجعلها مبتذلة متنافرة غريبة، فموهبة الشاعر الحقيقية تكمن في استعماله الخاص للغة وتناوله لها، "لأن اللغة ملك الناس، ولكن ليس كل امتلاك

(1) السابق ص131.

(2) السابق، ص20.

(3) جيل الرواد، ص337.

(4) السابق، ص41.

بالضرورة إعادة ترتيب، أو إعادة تنظيم، فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس، ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة"[1].

هنا يتأثر صلاح بجسارة إليوت اللغوية، ويدعو لهذه الجسارة في التعامل مع اللغة ومفرداتها "فإن شعرنا جدير بأنه يبلغ آفاقا أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية"[2]، ولابد من أن يقدم الشاعر بجسارة على الألفاظ الجديدة ويروضها حتى يدخلها في السياق الشعري المناسب، ومن ثم يجوز للشاعر أن يستخدم الألفاظ الدارجة ما دامت ستؤدي غرضًا فنيًّا، وتعبر عن حالة شعورية، كما يجوز له أن يستل من بطون المعاجم أي لفظة تقوم بهذا الهدف، يقول صلاح:

"فنحن على حق حين نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة مادمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أن محك جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة"[3].

في حديث صلاح عن المازني شاعرًا، وتناوله لموضوع استخدام المازني للألفاظ العامية، والألفاظ المهجورة يقول:

"وهو حين يستعمل هذه الألفاظ لا يستعملها لمجرد أنها عامية، بل لأنها الألفاظ الوحيدة في كل ما نملكه من ألفاظ التي تعبر عن المعاني التي خطرت بباله، وكذلك الحال حين يستعمل الكلمات المهجورة التي خرجت لتوها من بطن القاموس، إنه لا يريد

(1) أقول لكم عن الشعر، 430.

(2) حياتي في الشعر، ص133.

(3) حياتي في الشعر، ص132.

إحياءها وحض الآخرين على استعمالها؛ ولكنه يعرف أنها هي الكلمات الوحيدة أيضا التي تعبر عن المعنى أدق تعبير. وهكذا اهتدى المازني إلى الحل الصحيح لمشكلة لغة التعبير في العربية، وكان هذا الحل هو أن يهتدي الكاتب أو الشاعر إلى اللفظة الصحيحة التي تستطيع أن تعبر عن المعنى أوسع تعبير، سواء أكانت من لغة حرافيش الحسنية كما يقول عنهم الجبرتي، أم من لغة أعرابي نجد وبطن الجزيرة العربية منذ ألف وثلاثمائة سنة."[1]

ولقد حاول صلاح في إبداعه الشعري أن يتحرر من اللغة الشعرية التقليدية في قصيدة الحزن:[2]

يا صاحبي ، إني حزين

طلع الصباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش

فشربت شايا في الطريق

ورتقت نعلي

ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

(1) أقول لكم عن جيل الرواد، ص 229-230

(2) الناس في بلادي دار الشروق، الطبعة السادسة، 1981 -1401، ص 43

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرتين

وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق

ودموع شحاذ صفيق.

ولكن هذا لا يجعلنا ننخدع فنظن أن صلاح يدعو للتساهل في استخدام اللغة العامية بدون مبرر فني، فهو يقف في وجه الدعوات التي تنادي بجعل العامية لغة التعبير الأدبي، يقول:

"هل نسي أن هذه اللهجة ليست إلا ضربًا من التخلف اللغوي الذي عانته الأمة العربية"[1]، وهذه النظرة إلى اللهجة العامية من صلاح هي ما تفسر لنا موقف صلاح من الشعر العامي، الذي يراه صلاح "يسير عكس حركة التاريخ التي تذيب العامية في العربية الفصحى، وتنزل العربية الفصحى من سماء تزمتها لتجعلها قادرة على التعبير عن خلجات النفس في أدق صورها"[2].

يفند صلاح حجج شعراء العامية في أنهم يكتبون الشعر بالعامية حتى يقرأه جمهور الشعب، يقرع صلاح الحجة بالحجة، يرى في ذلك مغالطة حيث "أن القارئ إذا استطاع قراءة شعر العامية فهو على قراءة شعر الفصحى أكثر استطاعة، ذلك أن اللغة الفصحى

(1) أقول لكم عن الأدب، ص553

(2) أقول لكم عن الشعر، ص333

أكثر ضبطًا وغنى وتحديدًا في الدلالات"[1]، وهي اللغة الأقدر على التعبير عن الشعب إذا تجنب الشاعر الوحشي من الألفاظ والغريب من الأساليب وأحسن استخدامها.

الأساليب الدرامية:

أدخل الشاعر الحداثي على القصيدة الحداثية عناصر جديدة عليها وأساليب مبتكرة ومقتبسة، مما أدى إلى تطوير البنية الشعرية ونموها، ومن أبرز السمات التي دخلت القصيدة الحداثية الأساليب الدرامية، بما تحتويه من إمكانيات فنية ودلالات فكرية، التي يستطيع الشاعر من خلالها عرض تجاربه بحياد وموضوعية.

فالدراما تتميز بالتعبير غير المباشر لأفكار ورؤى المبدع، ولقد كان اختيار الشاعر الحداثي للأساليب الدرامية وتوظيفها في القصيدة لإحساسه "بأن القصيدة الغنائية العادية تظل عاجزة أمام التعبير عن حاجات الإنسان وتجاربه ومشكلات العصر وظروفه، لذا راح يبحث عن أشكال وقيم ومضامين جديدة للقصيدة الحديثة، والتي أخذت عناصر الدراما تنمو فيها وتتفاعل داخلها"[2].

وإذا عرفنا أن الدراما في إحدى تعريفاتها تعني: "الصراع في أي شكل من أشكاله"[3]، وإذا عرفنا أيضا أن "كل مظهر من مظاهر الحياة منذ أن يولد الإنسان حتى يموت هو صراع في صراع"[4]، نكون وصلنا إلى حقيقة استخدام الشاعر الحداثي للعناصر الدرامية، فالشاعر الحداثي يعيش في صراع يتعذب في نعيمه الفكري، ويصدق عليه قول الشاعر:

---

(1) أقول لكم عن الأدب ، ص534.

(2) السيد محمد محمد علي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي دراسة نقدية، ص1.

(3) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص239.

(4) لاجوس أجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأسرة، 2000، 256.

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

يتأمل الكون ويبحث عن الحقيقة في النفس ويصارع المجتمع، ويعادي التقاليد والأعراف البالية، ولم يصبح الشاعر منعزلا عن المجتمع وقضاياه، أو شخصًا يعيش في أحلامه وأوهامه، بل أصبح إنسانًا يحمل مشاعل المعرفة والحقيقة، لم يعد الشاعر الحداثي شاعرًا ذاتيًّا بل أصبح شاعرًا موضوعيًّا، ومن أهم مميزات الدراما أنها موضوعية حتى في تعبيرها عن المواقف والمشاعر الذاتية الصرفة.

ومن هنا أدرك الشاعر أن الدراما هي خير وسيلة للتعبير عن الصراع المعاصر، بأساليبها الموضوعية، فمثلا شاعر وناقد كالدكتور عز الدين إسماعيل[1] يجعل من الدراما الهدف الأسمى الذي يصبو إليه كل الأنواع الأدبية، لأنها تلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، وتجدر الإشارة بأن الشاعر الحداثي استطاع أن يستخدم الأساليب الدرامية في قصيدته بدون أن يجعل منها عملا دراميًّا صِرفًا، أي بدون أن يحولها إلى مسرحيات شعرية، وهنا نعرف البناء الدرامي للقصيدة بأنه: "استخدام القصيدة الحديثة في بعض نماذجها أو بعض أجزائها لبعض الأساليب والمعطيات الدرامية"[2]، ولقد استطاع أن يحول الشاعر الحداثي القصيدة من قصيدة غنائية صرفة إلى قصيدة غنائية فكرية، بفضل استخدامه للأساليب الدرامية.

والأساليب الدرامية التي استخدمها الشاعر لها أشكال متنوعة ومتعددة منها: تعدد الأصوات والشخصيات، الحوار الدرامي، والقص الدرامي.

ولقد برع إليوت في استخدام الأساليب الدرامية في القصيدة، وهو كشاعر حداثي مؤثر، كانت رغبته الجامحة في الابتعاد عن الذاتية، وإيجاد معادلا موضوعيا للمشاعر

(1) الشعر العربي المعاصر، 239.

(2) السيد محمد محمد علي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي دراسة نقدية، ص3.

والانفعالات، التي تحملها التجربة الشعرية أثرًا بالغًا في سعيه الحثيث في استخدام هذه الأساليب، ويحدثنا في مقالة "أصوات الشعر الثلاثة" عن الأصوات التي يمكن الشعر يحملها، فيقول:

"الصوت الأول: هو صوت الشاعر حين يخاطب نفسه وحيدا أو حين لا يخاطب أحدًا، والصوت الثاني: هو صوت الشاعر حين يخاطب جمهورًا كبيرًا كان أو صغيرًا، والصوت الثالث: هو صوت الشاعر حين يسعى إلى خلق شخصية مسرحية تتحدث شعرًا، وحين يقول لا ما كان يمكن أن يقوله هو، وإنما ما يمكن أن يقوله من خلال شخصية خيالية تخاطب شخصية خيالية أخرى. وإن التفرقة بين الصوتين الأول والثاني، بين مخاطبة الشاعر نفسه ومخاطبته سواه لتومئ إلى مشكلة الاتصال الشعري، كما أن التفريق بين مخاطبة الشاعر سواه، من خلال صوته الحقيقي أو من خلال صوت آخر يصطنعه وبين ابتكار الشاعر كلامًا تخاطب فيه بعض الشخصيات بعضا إنما يومئ إلى مشكلة الفارق بين الشعر المسرحي، والشعر شبه المسرحي والشعر اللامسرحي"[1].

***

حرص صلاح على الأساليب الدرامية لإمكانياتها في "نقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري"[2]، وخاصة أن القصيدة الغنائية كفيلة بأن توحي "بأنها مجرد غناء مرسل تنثال فيه الخواطر والأحاسيس انثيالا عفويًّا تلقائيًّا، بحيث لا يربط بينها إلا التداعي، وفي ظني أن هذا المنهج في كتابة القصيدة كفيل بإنهاكها، ويجعلها وجودًا هلاميًّا يعسر الإحساس به، وفي ظني أيضا أن ما ينقص كثيرًا من شعرائنا هو هذه

(1) المختار من نقد ت. س. إليوت 2 / 360 – 361.

(2) حياتي في الشعر، ص137.

المقدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسق متكامل، أو بالأحرى هذه المقدرة على بناء القصيدة الغنائية"[1].

هنا يعالج صلاح القصيدة الحداثية حتى لا تقع في خطأ القصيدة الغنائية، مستفيدًا من العناصر الدرامية وما تزخر به من إمكانيات تعبيرية غير مباشرة، ويجد أن محك الكمال في بنية القصيدة الحداثية هو "احتواؤها على ذروة شعرية، تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها، وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدراما، وإن كانت تحتوى عنصرًا دراميا، ولكنها أقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته "بيت القصيد" وما الاختلاف في الأبنية إلا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة"[2].

طوق النجاة الذي ينقذ الشعر من الذاتية ومن هلاميتها، هي الذروة الشعرية بما تحتويه من عناصر درامية تقترب بالقصيدة من أفق الدراما، وإن لم تحولها إلى دراما ـ ولا ينبغي أن تفعل ـ ولعلم صلاح بأن الأساليب الدرامية هي الوسيلة المثلى للشاعر الحداثي في بناء القصيدة، وإن لم تكن الوحيدة، أسرف في استخدام هذه الأساليب إسرافًا، أدى تنويعه لها، بأن جعله محمودًا.

ومن الأساليب الدرامية الأخرى ما يسمى بالحوار الدرامي بنوعية الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج)، الأول يعرفه صلاح في فن القصة بأن "يترك المؤلف أبطاله يفكرون دون رقابة، ثم يسجل أفكارهم وانفعالهم قبل أن تصبح ألفاظا واضحة عبر الشفاه"[3]، وفي هذا النوع من الحوار ينقسم صوت الشاعر إلى صوتين، صوت داخلي لا يسمعه غير الشاعر، وصوت خارجي يتوجه به الشاعر للآخرين ويدور

(1) السابق ص28.

(2) حياتي في الشعر، ص36.

(3) أقول لكم عن الأدب، ص62.

الصراع بينهما، بينما في الحوار الخارجي (الديالوج) يكون الصراع بين أصوات متعددة أو بين شخصيات متباينة.

يستخدم الشاعر الحوار الدرامي ليدفع بالمشاعر والأفكار إلى الأمام حتى يصل بها إلى الذروة، أو ليساعد في إذكاء الصراع، مما يكشف الأبعاد النفسية والفكرية للشخصية واستجلاءً لما يدور في ذهنها من خواطر وأفكار، ومما تتميز به القصيدة الحداثية من درامية: هو اندماج بنائها وتنظيم عناصرها التنظيم الصارم، "بحيث لا يندّ جزء فيها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى، وتكامله معها تكاملا مقفولا"[1].

ومن الأساليب الدرامية الأخرى أسلوب تعدد الأصوات، وفي هذا الأسلوب يعمد الشاعر إلى إجراء حوار يتجلى فيه الصراع بين الأصوات المتعددة من خلال توتر الحوار، مما يؤدى إلى نمو الأفكار وإبراز الجوانب النفسية، وقد استخدم الشاعر صلاح هذا الأسلوب الدرامي في قصيدته "الموت بينهما"[2]، وفيها يدور حوار بين صوت عظيم تمثله الآيات الكريمة من سورة الضحى، وصوت واهن يرمز إلى ضعف الإنسان وتقصيره:

صوت عظيم:

والضحى

والليل إذا سجى

ما ودعك ربك وما قلى

---

(1) حياتي في الشعر، ص26.

(2) ديوان الإبحار في الذاكرة، طبعة أولى، 1979، مكتبة مدبولي، القاهرة ص51.

وللآخرة خير لك من الأولى

ولسوف يعطيك ربك فترضى

ويتساءل الصوت الواهن عن هذا العطاء الإلهي في قلق وحيرة:

أين؟

أين عطائي يا رب الكون؟

ها أنذا أتعثر بين البابين

ها أنذا أسقط في الما بين

وأخيرًا وليس آخرًا استخدم الشاعر الحداثي القص الدرامي، وهو أن يسرد الشاعر قصته بدون أن يحرص فيها على التفاصيل التي يحرص عليها القاص، أو تحديد الأبعاد الجسمانية والنفسية للشخصيات أو التسلسل المنطقي، وكذلك غير مكترث للبعد المكاني والبعد الزماني، بل يقتصر فيها الشاعر على الإشارة السريعة للأفكار، وتركيز الأحداث والإثارة الموحية فالشاعر يسعى لنقل إحساس وليس لسرد أحداث، وقد تجلى هذا الأسلوب الدرامي في قصيدة شنق زهران.

الموضوعية والذاتية:

أولا: المعادل الموضوعي والمعادل الوجداني عند إليوت:

ولكي يحقق إليوت الموضوعية في قصائده، ويبتعد عن الذاتية، ويصل بالشعر إلى اللاشخصية، دعا إليوت في نظريته الشعرية إلى استخدام المعادل الموضوعي، ولقد لاقى هذا المصطلح من الشهرة ما فاق توقعات الجميع بما فيهم إليوت نفسه، ولقد حقق

المعادل الموضوعي هذه الشهرة لما له من حيوية في التعبير الفكري، وفعالية كـأداة شـعرية وفنية، فمن خلاله يستطيع الشاعر أن ينقل ما يجيش في وجدانه مـن أحاسـيس ومشـاعر مضطربة، في صورة موضوعية بعيدة عن الذاتية، ومـا تتسـم بـه مـن سـلبية، وفي مقالـة إليوت الشهيرة "هاملت ومشاكله" يتناول إليوت مصـطلح المعـادل الموضـوعي بـالتعريف والتفسير، أثناء تناوله لمسرحية شكسبير "هاملت" إذ عاب على شكسبير تقصـيره في إيجـاد المعادل الموضوعي المناسب لمشاعر هاملت، ولم يوزان بين الوجدان والحقـائق والأفكـار، يقول إليوت:

"الحتمية الفنية تكمن في الملائمـة الكاملـة بـين العاطفـة ومـا هـو خـارجي، وهـذا بالضبط ما ينقص مسرحية هاملت، فهاملت الرجل تسيره عاطفة لا يمكن التعـبير عنهـا؛ لأنها أزيد من الوقائع التي تبدو لنا"[1]، ثم يعرف لنا إليوت الوسيلة التي يمكن بها الملائمة بين العاطفة وما هو خارجي، قائلا:

"إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجـدان في شـكل فـني هـو العثـور علـى "معـادل موضـوعي" أو ـ بعبـارة أخـرى ـ مجموعـة مـن الموضـوعات أو موقـف أو سلسـلة مـن الأحداث، تكوّن شكلا لذلك الوجدان المحدد؛ بحيث إنه عندما تُقدم الوقـائع الخارجيـة ـ التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية ـ يثار الوجدان على الفور"[2].

إن المعادل الموضوعي هو الوسيلة الوحيدة التي تضمن موضـوعية الفـن وتجـاوزه للذاتية، فمن خلال المعادل الموضوعي يترجم إليوت نظريته "لا شخصـية الفـن" بمعنـى أن

(1) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 152.

(2) الصفحة نفسها.

الوجدان الشخصي والخبرة الشخصية تمتدان وتكتملان في شيء لا شخصي، لا بمعنى شيء منفصل عن الخبرة والعواطف الشخصية، فما من شعر جيد يكون كذلك"[1].

وإن كان إليوت يدعو إلى المعادل الموضوعي لكبح جماح فيضانات المشاعر المتدفقة، وإخراجها في صورة متوازنة ومتزنة، فإنه أيضا يدعو إلى "معادل وجداني" حتى لا تخرج القصيدة أو العمل الفني في صورة تقريرية، جافة من الأحاسيس والانفعالات، أو تخرج في شكل نظريات مجردة، ومقدمات منطقية ونتائج فلسفية، ويعبر عن ذلك قائلا:

"والحق أن الشاعر المفكر لا يعدو أن يكون ذلك الشاعر الذي يمكنه التعبير عن المعادل الوجداني لأفكاره دون أن يتحتم عليه توجيه عنايته إلى هذه الأفكار ذاتها، فنحن نتحدث على نحو يوحي بأن الدقة قرين التفكير، وأن الغموض سمة الوجدان، والواقع أن ثمة انفعالات دقيقة وأخرى غامضة، وأن التعبير عن دقيق الانفعالات إنما يتطلب قوة ذهنية كبرى، تماثل القوة التي يتطلبها التعبير عن دقيق الأفكار"[2].

ولأن مهمة الشاعر ليست الدعوة لمذهب فلسفي أو حزب سياسي أو عقيدة دينية، أو شرح مبادئ هذا أو ذاك، وإنما هي التعبير عن الوجدان وما تجيش به الصدور، وما يلهب النفوس، ويدغدغ القلوب، مهمة الشاعر هي تحويل المشاعر الإنسانية إلى أشعار تقرأ، كان لزامًا على الشاعر أن يستخدم معادلا وجدانيا لأفكاره المجردة، حتى تتخذ سمة الفن وخصائصه الإبداعية، فالشاعر الجيد هو ما ينقل الأثر الوجداني الذي تتركه الأفكار في النفس، وليس من ينقل لي الأفكار ذاتها.

---

(1) إليوت: مدخل وجيز إلى منهج بول فالري، مقدمة الترجمة الإنجليزية لقصيدة بول فالري "الثعبان"، المختار ج2 ص429.

(2) السابق 1 / 415 .

ومن ثم يدعو إليوت إلى التوازن في القصيدة، فهو إن كان يأبى أن تكون القصيدة أحاسيس وانفعالات ذاتية، فهو أيضا يأبى أن تكون القصيدة حشدًا من الأفكار والنظريات، ومن ثم دعا إلى معادلين، أولهما يكبح جماح الانفعالات والعواطف الذاتية، وثانيهما يفجر الأحاسيس والمشاعر من الأفكار الصماء.

ثانيا: التعبيرية والحكائية عند صلاح عبد الصبور:

إن كان إليوت تناول العلاقة بين الوجدان والفكر باسم المعادل الموضوعي والمعادل الوجداني، مضيفًا بذلك مصطلحًا جديدًا إلى النقد الأدبي، ومثريًّا المفاهيم الأدبية، فإن صلاح تناول العلاقة بينهما بالمصطلح المشهور في النقد العربي الحديث، ألا وهو الذاتية والموضوعية، فوقف من هذا المصطلح ودلالاته موقفًا واضح المعالم ومحدد الجوانب، فقضية الذاتية والموضوعية ـ كما يراها صلاح ـ قضية زائفة، وبالرغم من زيفها إلا ليس هناك قضية استطاعت أن تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية مثل هذه القضية"[1]، لا يكتفي صلاح عند وصف هذه القضية بالزيف الشديد البين فحسب، بل يرى: "أن استعمال المصطلحين في عالم الفن تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن، إذ إن كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب إلا إذا استُطيع فصل اللون عن الرائحة في الزهر"[2]، لذا فإنه "في كل أدب جيد عنصران: الذاتي والموضوعي ، وهما يمتزجان معا بدرجات مختلفة"[3].

من الصعب أن يُفصل بين ذات الإنسان وموضوع العمل الفني، فكأننا نفصل بين الروح والمادة والإنسان والكون، فالفصل بين هذه الأمور فصل صوري مجرد غير واقعي،

---

(1) حياتي في الشعر، ص48.

(1) الصفحة نفسها.

(2) أقول لكم عن الأدب، ص533.

وربما يكون السبب في الفصل بين الذات والموضوع هو النظر في وظيفة الشعر، هل هو تعبير عن الشاعر نفسه أم تعبير عن الحياة، ولقد تناسى هؤلاء النقاد أن الشعر والفن عامة "ليس تعبيرًا فحسب ولكنه تفسير أيضا"[1]، لأن الشاعر إنسان وله مشاعر وأحاسيس، وله عقل وفكر فهو يتعامل مع المادة الفنية والحياة عامة من منطلق وجدانه وفكره، ومن ثم ينتج قصيدته.

الشاعر هنا "لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقًا وجمالا، ولكنه لابد أن يخلق، إذ إن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية، وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن، فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الستمنتالية، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه"[2]، وبعبارة أخرى "تعبير ذاتي عن حقيقة موضوعية"[3]

يستبدل صلاح تقسيم العمل الفني من موضوعي وذاتي إلى تقسيم آخر، ألا وهو: تقسيم العمل إلى فنون معبرة وفنون حكائية: "فالفنون المعبرة: هي التي تعبر عن نفس صاحبها، مثل القصيدة الغنائية والسوناتا الموسيقية والقصة ذات النبرة الشخصية.

(1) حياتي في الشعر، ص50.

(2) حياتي في الشعر، ص51.

(3) أقول لكم عن الشعراء، ص89.

أما الفنون الحكائية: فهي التي تخلق أشخاصًا آخرين غير صاحبها، وتدير بينهم جدلا حيًّا، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته، وينمو فيه رأي الكاتب ورؤيته من خلال الأحداث وتركيبها، وكذلك شأن المسرحية والرواية"[1].

آثر صلاح هذين المصطلحين كبديلين لمصطلحي الذاتية والموضوعية، لأن الذاتية والموضوعية بالمقاييس الفنية "مظهران من مظاهر انفصام الشخصية الفنية، أو هما قطبان للتخلف الفني" على حد تعبير صلاح نفسه[2].

الشاعر الذاتي هو من لم ينضج فنيا ولم تتكون لديه رؤية شاملة للكون تتضح معالمها في إبداعه الشعري، كما أن كلمة موضوعية غالبا ما تعني التعبير المباشر والسطحي عن الحياة دون أن تتخلق الصور تخلقا شخصيًّا، وبدون أن تتفاعل وجدانيًّا.

الصورة الشعرية:

احتلت الصورة الشعرية مكانة مرموقة في الشعر الحداثي، وبرزت بشكل واضح في البناء الفني للقصيدة، ويرجع ذلك لإدراك الشعراء الحداثيين لقيمة الصورة ودورها في البنية الشعرية، وما تزخر به من إمكانيات وقدرات فنية، فلم تعد الصورة الشعرية "حلى زائفة" على حد قول صلاح فضل[3]، أو "مجرد وسائل بلاغية عفا عليها الزمن، وإنما هي وسائل جادة وعملية لجعل ما هو روحاني مرئيًّا"[4] كما يخبرنا إليوت، هكذا أدرك الشاعر

(1) حياتي في الشعر، ص49.

(2) السابق، ص52.

(3) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، سنة 2003، ص 238.

(4) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 475.

الحداثي "أن الصور ليست زينة لا معنى لها، بل هي تشكل جوهر الفن الشعري نفسه، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر"[1].

ولم يقتصر الشاعر الحداثي بالنظر إلى الصورة الشعرية على أنها تحويل المعاني المعنوية إلى أشكال حسية، كما كان ينظر إليها فيما مضى، بل ينظر إليها أنها "عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني"[2].

أصبحت الصورة تمردًا على اللغة الراكدة والتعبيرات المبتذلة، ومن ثم كانت الصورة الشعرية بما تحتويه من استعارة وتشبيه ليست سوى "حيلة يستعان بها على تحطيم الصور والمعاني القديمة المستهلكة والاستعاضة عنها بأخرى جديدة تصبح تجربتنا بمقتضاها أكثر حيوية وحدة ومضاء، غير أن استخدام الصور المجازية لا يقصد به مجرد استعادة البهاء الحسي للأشياء فحسب، وإنما ليبعث الحياة فيها عن طريق ربطها بعواطفنا وآمالنا ومخاوفنا وتقاليدنا ورغباتنا"[3].

وإن كانت الصورة الشعرية هي تمردًا على اللغة والانطباعات الراكدة، فما هذا التمرد إلا وسيلة ليتمكن الشاعر بها للتعبير عن مكنونات نفسه، "فإن الشعور يظل مبهما في نفس الشاعر فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصور تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"[4].

(1) جون كوين: النظرية الشعرية، ترجمة أحمد درويش، ص69.

(2) المصدر السابق، ص238.

(3) أوين أدمان: الفنون والإنسان، ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة، 2001، ص83.

(4) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، 116.

من ثم جاءت الصورة في بنية القصيدة لتثير فينا حالة نفسية بعينها، وليس مجرد نقل صور وأشكال، و"الشعر بدون الصورة يصبح تجريديًّا"[1]، فالصورة قد تتضافر عناصرها لتصبح رمزًا له أبعاده النفسية والمعنوية في القصيدة، كما سنوضح لاحقا.

لقد صارت الصورة في الشعر الحداثي مرادفة للشعور أو الفكرة، "ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، هي أننا لا نستطيع أن نجد صورًا ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ لهذه العواطف والأفكار بأصالتها ـ

أن نقدم إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصور التي تتولد ـ تلقائيا ـ مع الشعور نفسه أو الفكرة"[2].

وهذا يفسر الغموض، بل الإبهام الذي تتسم به الصورة الشعرية في الشعر الحداثي، لأنها لم تعد كما قلنا وسيلة بلاغية بل أصبحت حالة نفسية، فقد تأتي الصورة الشعرية في شكل صور متتالية لا انسجام فيما بينها إلا أنها تعطي انطباعًا لا أكثر.

يضع إليوت الوسيلة المناسبة لإزالة هذا الإبهام، الذي يأتي إليوت في مقدمة شعرائه، "إن لم يكن زعيمهم على الإطلاق" على حد قول أسعد رزق[3] فيقول إليوت:

"على القارئ أن يدع الصور تتساقط في ذاكرته واحدة أثر واحدة دون أن يتساءل عن معقولية أي منها لحظتها، بحيث ينجم تأثير كلي في نهاية المطاف ليس في مثل هذا الاختيار لتتابع الصور والأفكار شيء من العماء، ثمة منطق للخيال كما أن ثمة منطقًا

(1)A.F.Scott: Current Literary Terms, P139

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 116.

(3) مقال: ت. س. إليوت بالعربية، مجلة شعر البيروتية، ع9، شتاء 1959، ص90.

للتصورات، والذين يتذوقون الشعر يجدون من الصعب دائما أن يفرقوا بين النظام والعماء في ترتيب الصور، وحتى أولئك الذين يمكنهم تذوق الشعر لا يستطيعون أن يعتمدوا على انطباعاتهم الأولى، وأنا لم أقتنع بنظام المستر (برس) التخيلي إلى أن قرأت قصيدته خمس أو ست مرات، وإذا كان مثل هذا الترتيب للصور يتطلب فيما أرى تشغيلا أساسيا للذهن لا يقل عما يتطلبه ترتيب حجة، فلنا أن نتنظر من قارئ القصيدة أن يبذل على الأقل من المجهود ما يبذله محامٍ يقرأ حكما مهما على قضية معقدة"[1].

وهذا التتابع في الصور بالطبع غير التتابع في صور توالت على ذهن الشاعر فقام بتسجيلها من أجل التسجيل لا أكثر، ويشير إلى ذلك إليوت فيقول: "وها هنا يمكن أن نقيم تفرقة ملائمة، ثمة درجات متنوعة من الرمزية في الصور، فقد تكون لدى الشاعر مجموعة من الصور تواتي ذهنه كاملة ومكتفية بذاتها؛ بحيث يكون همه الواعي الوحيد هو أن يسجل تلك الرؤية، دون أن يعني نفسه في الإنشاء بمعناها، وإنما فقط ببهجة تناظر الصور"[2].

يقف إليوت موقف الوسط في استخدام الصورة، فإن كان يقر بأهميتها في البناء الشعري، ويستخدمها هو نفسه في العديد من قصائده، إلا أنه يرى أن لابد يأتي هذا الاستخدام تلقائيًا ومعبرًا نفسيًّا عن الشعور والأفكار التي تكتنف القصيدة، "ويفعل إليوت كل هذا أو ذاك من أجل التركيز على البعد الداخلي للصورة، ومن أجل تحرير الصورة من قيود الأبعاد الخارجية حتى تظل بعدا يغري القارئ بالبحث عن عمقه وسبر أغواره"[3] ولا يجبذ أن تأتي الصور من أجل ذاتها بدون مبرر دلالي أو غرض

(1) إليوت: تصديره لترجمة قصيدة سان جون برس "أنا باسيس"، المختار ج2 ص450.

(2) إليوت: مقدمة كتاب مجموعة قصائد هارولد فورد، المختار، ج2ص467.

(3) محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، ص19.

شعوري، "فإن أعظم الشعر يمكن أن يكتب بأكبر قدر من القصد في الكلمات، وبأكبر قدر من التقشف في استخدام الاستعارة والتشبيه والجمال اللفظي والرشاقة"[1].

وخير توظيف للصورة الشعرية عندما يعيد الشاعر تشكيلها، ويصيغها كرمز "فقد تتعقد الصورة، وتتآزر عناصرها تآزرًا إيحائيًّا بحيث تبلغ درجة من التجريد يصلها بمشارف الرمز، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز خلافا نظريًّا ينهار عند الممارسة الفنية، إذ أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية"[2].

إن السمة الرئيسية للرمز هو أسلوب التعبير الذي يستخدم فيه الشاعر أدواته الفنية، من أساطير وقصص وتراث فضلا عن الصور، فيحملها المعاني الرمزية والإشارات الإيحائية، ولقد مُحي الفارق بين الصورة والرمز أو كاد، "إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان ـ في الوقت نفسه ـ حديثا عن الآخر، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاءً، كما غدا الرمز أقل تجريدًا عما كان عليه عند رواد النظرية الشعرية"[3].

تبلور هذا المزج عند إليوت فيما أسماه بالمعادل الموضوعي، الذي يلجأ إليه الشاعر ليجسد أحاسيسه وأفكاره بطريقة موضوعية، لا شخصية فإن ذلك هو السبيل الوحيد للتعبير الفني، من خلال العثور على "مجموعة من الموضوعات أو موقف أو سلسلة من الأحداث، تكون صورة لذلك الوجدان المحدد بحيث إنه عندما تقدم الوقائع الخارجية ـ التي ينبغي أن تنتهي بخبرة حسية ـ يثار الوجدان على الفور"[4]، وبهذا السبيل الموضوعي للتعبير الفني عن العواطف الذاتية والأفكار الشخصية، وبتلك المقدرة الفائقة على تحميل

(1) المختار من نقد ت. س . إليوت 1 / 460.

(2) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط الثالثة، سنة 1984، ص141

(3) نفس الصفحة.

(4) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 152.

الصورة دلالات إيحائية في فكرة المعادل الموضوعي "ذابت الحدود ـ أو كادت ـ بين الرمز والصورة"[1] على حد تعبير د. أبو الفتوح.

يجمل لنا إليوت مصادر الصورة الشعرية رافضًا فكرة السرقات الأدبية، لأن الصورة تتغلغل "في مشاعر أغمض من أن يستطيع أصحابها حتى يعرفوا على وجه الدقة كنهها، إن قراءات الشاعر لا تعدو بطبيعة الحال أن تشكل جانبًا من صوره، فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة، وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسسنا به في حياتنا؛ تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها"[2].

بيد أن هذه المصادر تحتاج إلى قدرة فنية وعبقرية شعرية؛ حتى يتمكن الشاعر بتوظيفها وتحويرها إلى عمل إبداعي خلاق، حيث إن "التجربة لدى غالبية الناس ومعظم الوقت في سبات ثقيل، إن لهم عيونًا، لكنهم لا يرون بها على نحو ثاقب واضح، ولهم آذان، غير أنهم لا يسمعون بها سمعًا منوعًا دقيقا، وهم يتعرضون للعديد من المثيرات التي تحفز الشعور والفكر، لكنهم في سباتهم لا يستجيبون ولا يفيقون من هذا السبات إلا تحت وطأة هياج حيواني سريع وكبير، يدفعهم لاستجابة وقتية مبهمة"[3].

لكن الشاعر يملك الاستجابة المتأنية والرؤية الثاقبة والخيال الخلاق، الذي يمكنه من تحويل التجربة الطبيعية المشوشة إلى إبداع فني متناسق متماسك التشكيل، والخيال والصورة الشعرية علاقتهما علاقة وثيقة ومترابطة، إذ يقوم الخيال بالدور الرئيسي في تشكيل الصورة الشعرية وبلورتها، فيلتقطها من مصادرها المختلفة، ومظانها المتنوعة، ويقوم بالمزج بين عناصرها المتباينة وينشئها خلقا آخر.

---

(1) د. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص142.

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص296.

(3) أروين أدمان: الفنون والإنسان، ص25.

الصورة في الأدب ما يجلبه الخيال من أشكال ورسوم لتمثيل الأفكار المجردة، وليست وظيفة الخيال جلب الصورة الحسية وإعادة تشكيلها فحسب، بل يقوم بوظائف أخرى منها إعادة إنتاج التجارب القديمة، وتشكيلها تشكيلا جديدًا، يؤدي إلى خلق صور جديدة، وربما استمد الخيال صوره من الإدراكات النفسية دون الحسية، كما عند الشعراء العميان، و"الشاعر المتمكن لا تلزمه التجربة الشخصية أو الإدراك الحسي المباشر لكي يحلق بخياله في إبداع الصورة المتميزة، بل إن هناك من الشعراء الذين يمتلكون الموهبة والثقافة والشعور، الأمر الذي يجعل خيالهم قادرًا على ابتكار الصور الإبداعية الرائعة؛ بحيث يتفوقون على كثير من الشعراء الذين يعتمدون على تجاربهم الشخصية، ومباشرتهم للحدث بحواسهم المختلفة، وهنا الإبداع حقا، أما إذا اجتمعت الموهبة الفذة والثقافة الجيدة والتجربة الشخصية، فلا شك أن خيال الشاعر هنا سيكون أوسع وأقدر على إبداع لا يضاهيه إبداع وتصوير لا يعادله تصوير"[1].

حرص إليوت أشد الحرص على إبراز قيمة الخيال وما يقوم به من فاعلية في القصيدة وبنائها، وقام بالحديث عن خيال سمعي وخيال بصري، يعرف الخيال السمعي بأنه: "هو الحس بالمقطع والوزن والتوغل بعيدًا وراء المستويات الواعية للفكر والشعور وإحياء كل كلمة، والغوص على أوفر الأمور حظًا من النسيان والبدائية، والرجوع إلى ما هو أصلي، والعودة بشيء ما، والبحث عن البداية والنهاية، والخيال السمعي يؤدي وظيفة من خلال المعاني دون شك أو هو لا يخلو من المعاني بمعناها المألوف، ويمزج بين العتيق والدارس والرث، بين المتداول والجديد والمدهش، بين أقدم العقليات وأكثرها تمدينا"[2].

(1) قاسم الرويس: الصور الشعرية بين التجربة الحقيقية والخيال المبدع، جريدة الرياض اليومية، الأربعاء 18 ربيع الثاني 1424هـ.

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، مقال ماثيو إرنولد، المختار ج1 ص276.

بينما الخيال البصري هو ما يرتبط بالعين والصورة الحسية، ويجعلنا نشعر بأننا في مكان معين وفي وقت محدد، "والصورة البصرية الواضحة تزداد حين يكون لها معنى، لا حاجة بنا على أن ذلك المعنى، ولكننا في وعينا بالصورة ينبغي أن يكون على وعي بأن المعنى موجود هناك أيضا"[1]، وباختلاف مصادر الخيال لدى الشاعر يأتي اختلاف صوره الشعرية، فما يثيره خيال الشاعر المبصر غير ما يثيره خيال الشاعر الضرير من صور واستعارات، "فالشعراء العميان يفتقدون إدراك صورهم بالرؤية المباشرة، كما يفتقدون التجربة الشخصية في كثير من الأحداث التي تدور حولهم"[2].

بسبب هذا الارتباط الحسي للخيال البصري يسند إليوت عجز الشعراء العميان بالإتيان به، فمثلا: "صور ملتون ـ بالمقارنة إلى ذلك ـ لا تمنحنا هذا الشعور بالتخصص، كما أن كلماتها المنفصلة لا تنمو من حيث الدلالة، إن لغته ـ إن كان للمرء أن يستخدم هذه المصطلحات دون انتقاص ـ صناعية وتقليدية"[3]

ويزيد إليوت الأمر وضوحًا عندما يستشهد بقصيدتي الفرح والمتأمل فيقول:"والصور في قصيدتي الفرح L'Allegro والمتأمل IL Penseroso صور عامة:

بينما ترى الحراث على مقربة

يصفر عبر الأرض المحروثة

وتغني بائعة اللبن في مرح

ويشحذ المشذب منجله

---

(1) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 450.

(2) قاسم الرويس: الصور الشعرية بين التجربة الحقيقية والخيال المبدع.

(3) المختار من نقد ت. س. إليوت 2 / 78.

ويقص كل راعٍ قصته

تحت العضاة في الوادي

إن ما يراه ملتون ليس حراثا، وبائعة لبن، وراعيًّا بعينهم (كما كان وردز ورث خليقا بأن يفعل) فالتأثير الحسي لهذه الأبيات يقع كلية على الأذن، ويتصل بمفهومات الحراث وبائعة اللبن والراعي، وحتى في أنضج أعماله لا ينفخ ملتون حياة جديدة في الكلمة على نحو ما يفعل شكسبير"[1].

يربط إليوت بين الخيال البصري والأحلام والرؤى، أثناء حديثه عن دانتي، فيقول: "إن خيال دانتي خيال بصري، ولكنه خيال بصري مختلف عن ذلك الذي يضيف به الرسام الحديث للطبيعة، فهو بصري بمعنى أنه عاش في عصر كان أهله مازالوا يرون رؤى، لقد كانت عادة سيكولوجية، أنسينا لعبتها ولكنها لا تقل عن أي من عاداتنا، فنحن لا نملك سوى الأحلام، وقد نسينا أن مشاهدة الرؤى ـ وهي عادة تنسب الآن إلى المنحرفين وغير المتعلمين ـ كانت في يوم من الأيام نوعًا من الأحلام أشد دلالة وتشويقًا ونظاما، ونحن نعتبر أن من المسلم به أن أحلامنا تنبع من أسفل، وربما كانت نوعية أحلامنا تتأثر من جراء هذا الاعتقاد"[2].

كما تحدث إليوت عن الخيال عند بعض الشعراء وخاصة دريدن وكولردج، فتناول مفهوم الخيال عندهما بالتعقيب والتحليل، ومن خلال تناوله هذا يمكنا أن نتعرف على موقف إليوت من الخيال مفهومًا ووظيفة وطبيعة.

---

(1) السابق 2 / 78 – 79.

(2) السابق 1 / 450.

إن أول ما يلفت نظرنا عند قراءة تحليلات إليوت لنظرية الخيال لكولردج، هو أنه لا يفرق بين التوهم والخيال كما يفرق بينهما كولردج، ويرى أن هذه التفرقة ما هي إلا تفرقة فلسفية لا أكثر ولا أقل، ويرى أن الفرق بين التوهم والخيال "لا يزيد من الناحية الفعلية من أن يكون فرقا بين الشعر الجيد والشعر الرديء"[1].

وفي حديثه عن دريدن وتقسيمه للخيال إلى عثور على الفكرة، ثم صياغة الفكرة وتنويعها وهو ما يطلق عليه التوهم، ثم المرحلة الأخيرة وهي طريقة الإلقاء، أو الدقة في الإلقاء والتعبير، يحاول إليوت أن ينفي الفصل بين المرحلتين الأخيرتين، إذ يقول:

"ولا يضمر دريدن بالضرورة فيما أعتقد أن ثالث توفيق للخيال الشعري ـ وهو طريقة الإلقاء ـ فعل ثالث أعني أن فعل العثور على الكلمات المثلى وإلباسها الفكر وتحليته لا يبدوان إلا بعد اكتمال عمل الخيال، وفي التوهم يلوح لي أن العثور على الكلمات قد بدأ حقًا، بمعنى أن التوهم لفظي جزئيا، ومع ذلك فإن عمل الإلقاء (الإلباس والتحلية في كلمات ملائمة ذا دلالة رنانة) هو آخر عمل يكتمل"[2].

من ثَمّ فالخيال الشعري عند إليوت هو كل لا يتجزأ، وإن تجزأ فما هي إلا تجزئة فلسفية، أو قل تجزئة مدرسية.

أما المصادر التي يُستمد منها الخيال فهي متنوعة ومتباينة، ولقد وضح هذا إليوت في حديثه عن كولردج، فذكر أن هناك الكثير مما يدخل في عملية الإبداع والخيال الشعري للشاعر "فإن ذهن أي شاعر جدير بأن يمغنط بطريقته الخاصة لكي يختار آليا في قراءته ـ من الصحف المصورة الروايات الرخيصة بالتأكيد، كما من قراءاته للكتب الجديدة، وأقل الأشياء احتمالا أن يختار من الأعمال ذات الطبيعة التجريدية، بالرغم من أنه حتى هذه

(1) إليوت: جدوي الشعر وجدوى النقد، المختار ج1 ص246.

(2) السابق: ج1، ص232.

الأخيرة هي بمثابة غذاء لبعض الأذهان الشعرية ـ المادة (صورة أو عبارة أو كلمة) التي قد تنفعه فيما بعد، وهذا الاختيار، فيما يحتمل يجري عبر مجموع حياته الحساسة، فقد تكون هناك خبرة طفل في العاشرة، صبي صغير يحدق في ماء البحر في بركة بين الصخور ويكتشف شقائق البحر لأول مرة، إن الخبرة البسيطة (وهي ليست بالبساطة التي تبدو عليها، وذلك عند الطفل غير العادي) قد تكمن في ذهنه لعشرين سنة، ثم تعاود الظهور متحورة في سياق شعري ما محمل بأعظم ضغط تخيلي"[1].

ثانيا: الصورة الشعرية عند صلاح عبد الصبور:

لم يهتم صلاح بدراسة الصورة الشعرية أو الخيال الشعري نظريًا، فلم يحدثنا مثلا عن طبيعة كل منهما، ومكوناتهما، والمصادر التي يستمد منها الشاعر الصورة؛ فيرسمها في قصيدته، وما علاقة الصورة بالخيال؟ وما هي حدود هذه العلاقة في تشكيل الصورة وتحديد ملامحها؟ وما إمكانياته في تغير الصور الواقعية الحسية وإعادة تشكيلها مرة ثانية؟ وما هي حدود الصورة الحسية والصورة المعنوية؟ وما وظيفة كل منهما في القصيدة وما يقدمانه من إجلاء للمشاعر والأحاسيس؟

لم يحاول صلاح أن يقدم لنا إجابة ولو مختصرة عن الصورة الشعرية، والخيال الشعري إلا شذرات لا تغني ولا تسمن من جوع، كحديثه في مقال "ماذا يريد الشعر الحديث" عن المجاز واستخدام البلاغيين العرب له، يقول صلاح:

"أما في المجاز وهو العنصر الثاني في التقاليد الشعرية فقد درجت على تعقيل المجاز، وهذا الخطأ الفادح قد ساعد على تجميد الشعر العربي، إذ إن المجاز في الأصل نوع من التخيل المنطلق يتوخى علاقة غير مدركة إدراكا عقليًا تامًا بين اللفظ ومجازه، ومن الأسف أن البلاغيين العرب درسوا التشبيه ولم يبحثوا في دلالة التشبيه الذاتية، ولا في

(1) السابق: ج1، ص247.

جمال التشبيه الفني، فليس التشبيه محاولة للتقريب أو التوضيح، وليس ضربًا من الرسم البياني أو التلخيص أو وسائل الإيضاح، ولكنه يخضع في الواقع للتداعي الحر في فرديته وجموحه، يستمد أثره على النفس لا من دقته أو وضوحه، بل من عمقه وذاتيته"[1].

وفي موضع سابق من المقال نفسه يعرف التصور الشعري بتعريف سطحي غير شاف أو كاف، يقول صلاح:

"ولعل المجاز صنعة الشعر الأولى، ومن المجاز تنبع الاستعارة والكناية والتشبيه، إذ إنها كلها صور مجازية، وهذا العنصر هو ما نسميه بالتصور الشعري"[2].

وإن دل هذان الاقتباسان علي شيء فإنهما يدلا على مفهوم صلاح السطحي للصورة الشعرية، وما يتعارض مع وظيفة الصورة الشعرية في دواوينه، وقد يكون السبب في ذلك هو أن هذا الرأي يعبر عن موقف صلاح في بداية حياته الشعرية، إذ لم تتسع ثقافته الفنية بعد، كما أنه لم يتخلص أيضا من رواسب الرومنتيكية، فالمقال منشور بمجلة "المجلة" يناير 1958.

وهذه الرؤية الشعرية يصفها الدكتور السيد محمد علي بأنها "تمثل مرحلة الرؤية الذاتية، أو مرحلة التعبير عن الوجدان الفردي، كما تمثلها قصائده التقليدية وبعض قصائد الشعر الحر في ديوانه الأول الناس في بلادي، لا تختلف رؤية هذه القصائد عن الرؤية الرومنسية التي عايشها صلاح عبد الصبور، وتأثر بأقطابها الثلاثة: محمود حسن إسماعيل، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، الذين سيطروا على روح الحياة الأدبية برؤيتهم الرومنسية في تلك الفترة، وبخاصة فيما يتصل بعناصر الصورة وطريقة تشكيلها، التي اعتمدت على التشبيهات والمجازات ذات الصيغة الوجدانية والخيالية، وتكشف هذه

(1) أقول لكم عن الشعر، ص53.

(2) السابق، ص51.

الطريقة عن سعيه وراء الصورة كغاية في ذاتها، مما أضفى عليها طابع التهويم والغموض"[1].

مع تطور صلاح الفكري ونضجه الفني اختلف مفهومه للصورة الشعرية ووظيفتها، وكثرت في أشعاره نماذج من الصورة الشعرية الناضجة التي تؤدي وظيفة فنية دقيقة حيث " التعبير بالصورة في هذه النماذج يأتي معبرًا عن الحالة التي يعانيها الشاعر"[2]، ولقد عرفنا فيما سبق أن الشعور يظل مبهمًا في نفس الشاعر حتى يتشكل في صورة توضحه وتبرزه، ولابد لشاعر أن يكون لديه المقدرة على التصور الذي يستجلب مشاعره ويصقل مشاعره.

استطاع صلاح أن ينوع من مصادر الصورة؛ فكانت مصادرها من التراث الشعري عربيًّا وأجنبيًّا، والتراث الشعبي والأدبي، والواقع والمدركات الحسية، ومن ثم تحول صلاح من التقليد إلى التجديد، و"تحول التشبيه التقليدي الذي كان أداة رئيسية في تجارب الشاعر المبكرة قد استحال فيما بعد صورة مركبة، والشاعر في الحالة الأولى كان مبتعدًا عن العالم، بينما تم له التوحد مع العالم بتحول التشبيه إلى صورة"[3]، من خلالها يكشف لنا عن رؤية الشاعر للحياة والمجتمع.

(1) شعر صلاح عبد الصبور الغنائي دراسة نقدية، ص236.

(2) د. أحمد عبد الحي: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة 281.

(2) المصدر نفسه، ص282.

الرمز وتوظيف التراث:

أولا: الرمز وتوظيف التراث عند إليوت:

يحتل التراث على مختلف مشاربه موضعًا ذا شأن في نظرية إليوت الشعرية، ويأخذ نصيب الأسد من اهتماماته، وترتكز نظريته في إحدى دعائمها على التراث، وما يمثله للأجيال اللاحقة، وما يجب على الشعراء أن يقوموا به من توظيف للماضي، وما يحمله من إمكانيات تثري الحاضر وتشكل المستقبل، لذلك "فإن الشعب الذي يتوقف عن العناية بموروثه الأدبي يغدو همجيا"[1]، وهذا "لأننا حين نفقد الموروث نفقد قبضتنا على الحاضر"[2].

من هنا يأتي دور الشاعر والناقد في المحافظة على الموروث شريطة أن يكون هذا الموروث صالحًا، "ومن المحقق أن الشاعر العظيم هو، ضمن أشياء أخرى شخص لا يعيد فحسب موروثًا كان معلقا، وإنما هو شخص يعيد في شعره الجمع بين أكبر عدد ممكن من جدائل الموروث، ولست بمستطيع أن تفصل الشعر عن كل شيء آخر في تاريخ شعب من الشعوب"[3].

يمثل التراث عند إليوت منظومة إبداعية متكاملة، ومتناسقة الأجزاء ـ بل ومترابطة ـ مع الحاضر، ويعبر إليوت عن ذلك قائلا:

"إن الآثار الحالية تشكل فيما بينها نظامًا مثاليا، يعدله إدخال العمل الفني الجديد ـ والجديد حقيقة ـ عليها، ويكون النظام القائم عملا كاملا قبل وصول العمل الجديد، غير

---

(1) المختار ج1 ص204.

(2) السابق 1 / 130.

(3) جدوى الشعر وجدوى النقد، ج1 ص252.

أنه لكي يستمر النظام بعد مجيء الجدة يتعين على النظام القائم بأكمله أن يتغير ولو بدرجة طفيفة، وهكذا يعاد تعديل العلاقات والنسب والقيم بين كل عمل فني والكل، وهذا هو التوافق بين القديم والجديد، وإن كل من يرتضي فكرة النظام هذا، وشكل الأدب الأوربي والإنجليزي، لن يجد أنه مما يجاوز المعقول القول بأن الحاضر ينبغي أن يغير الماضي، مثلما يوجه الماضي الحاضر"[1].

وتنبع قيمة الشاعر الحداثي من خلال علاقته بالتراث، من استيعابه لهذا التراث وتوجيهه له، والتعامل مع مكوناته تعاملا يعيد تشكيله واندماجه فيه، يعبر إليوت عن علاقة الشاعر بالتراث، فيقول:

"ليس لشاعر أو لفنان في أي من معناه الكامل بمفرده، فدلالته وتذوقه إنما هي تذوق لعلاقته بالشعراء والفنانين الأموات، وليس في مقدورك أن تقيمه بمفرده، وإنما ينبغي عليك ـ لأغراض المقابلة والمقارنة ـ أن تضعه بين الأموات، وأنا أعني أن يكون هذا مبدأ من مبادئ النقد الجمالي، لا التاريخي فحسب، وليست ضرورة توافقه واتساقه معهم أحادية الجانب: فالذي يحدث عند خلق عمل فني جديد إنما هو شيء يحدث في نفس الوقت لكل الأعمال الفنية التي سبقته"[2].

هذا عن الفنان وموقعه على خريطة الإبداع، أما التراث وموقعه على خريطة العمل الفني، فيختلف باختلاف الفنان ومدى اتساع رؤيته، فالشاعر المبدع، هو الذي يستطيع أن يوظف التراث توظيفا فنيا، فيساهم في تقديم رؤيته ويساعد في تشكيل قصيدته ومن ثم يستبيح إليوت السرقات الأدبية، ولكن يصمم أن تكون الطريقة طريقة ناضجة "فإن من أجدر الاختبارات بالثقة تلك الطريقة التي يستعير بها الشاعر، فالشعراء

(1) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 365.

(1) الصفحة نفسها.

غير الناضجين يحاكون، أما الشعراء الناضجون فيسرقون، والشعراء الرديئون يطمسون وجه ما يأخذونه، أما الشعراء الجيدون فيصنعون منه شيئا مختلفًا، إن الشاعر الجيد يدمج سرقته في كل من شعور فريد يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي انتزع منه، أما الشاعر الرديء فيقذف به في شيء بلا تماسك والشاعر الجيد خليق عادة بأن يستعير من مؤلفين بعيدين في الزمان أو غرباء عنه في اللغة أو متعددي الاهتمامات"[1].

ويأتي توظيف التراث ذلك على حسب احتياجات الشاعر الفنية ومتطلباته التكنيكية، ويوضح ذلك إليوت في حديثه عن نفسه وعمن اقتبس منهم أبيات لتوظيفها في أعماله، فيقول:

"على المرء ديون كثيرة، ديون لا حصر لها لشعراء من نوع آخر، فثمة شعراء كانوا في مؤخرة ذهن المرء، أو لعلهم كانوا فيه عن وعي، عندما كانت تواجهه مشكلة خاصة يريد حلها، ويكون في بعض ما كتبوا ما يوحي بطريقة لحلها، وهناك الشعراء الذين استعار منهم المرء، معدِّلا بيتًا من الشعر ليلائم لغة أو فترة زمنية أو سياقا مختلفا، وهناك من يظلون في ذهن المرء باعتبارهم قدر أرسلوا معيار فضيلة شعرية خاصة، كما أرسى "فيون" معيار الأمانة، ومثلما ثبتت "سافو" عاطفة محددة في العدد الصحيح والأدنى من الكلمات إلى الأبد، وهناك أيضا الأساتذة العظماء الذين يشب المرء ببطء عليهم"[2].

وتتباين وظيفة التراث كله أو بعضه بتباين رؤية الشاعر في توظيف صوره، فقد تعني أسطورة أو قصة تاريخية شيئا لشاعر، وتعني شيئا آخر لشاعر ثان، بينما لا تعني شيئا لثالث، فبعدما عرض إليوت أبياتًا لتشابمان، يقول: "إن هناك ـ أولا ـ احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة ـ إذ جاز لي أن أقول ذلك ـ بالنسبة لسنيكا، وقيمة

(1) السابق 1 / 436.

(2) ما الذي يعنيه دانتي بالنسبة إليّ: المختار ج2 ص240.

أخرى بالنسبة لتشابمان، وقيمة ثالثة بالنسبة لي، أنا الذي استعرتها من تشابمان مرتين، وأنا أذهب إلى أن ما يضفى عليها مثل هذه الجدة ـ في كل حالة ـ إنما هو تشربها، لا في الارتباطات، لأني لا أريد أن أعود إلى هارتلي، وإنما في مشاعر أغمض من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ـ على وجه الدقة ـ كنهها، إن قراءات الشاعر لا تعدو، بطبيعة الحال، أن تشكل جانبًا من صوره، فإن صوره تنبع من كل حياته المرهفة الحس منذ الطفولة الباكرة، وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أو رأيناه أو أحسسنا به في حياتنا تعاودنا صور معينة مثقلة بالعاطفة أكثر من غيرها؟

مثلا أغنية طائر معين، أو وثبة سمكة معينة في مكان وزمان معينين، أو عبق زهرة معينة، أو منظر امرأة عجوز تدب على طول درب جبلي ألماني، أو ستة من الأحداث يرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعبون الورق ليلا، عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية، مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية، وإن لم يمكن تحديدها لأنها تغدو محملة بأعماق الإحساس التي يمكننا النفوذ إليها[1].

ثانيا: الرمز وتوظيف التراث عند صلاح عبد الصبور:

إن كان ثمة علاقة بين الصورة والرمز، فإنه ثمة علاقة قوية ذات وشائج وثيقة بين الرمز والأسطورة، فالأسطورة هي أقرب إلى أن تكون جمعًا بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة[2].

والشاعر الحداثي استطاع أن يوظف كل ما يمكن توظيفه وتحويله إلى أداة شعرية، مادامت يمكن بها التعبير عما يجيش بداخله، وقد تستخدم الرموز كقناع يتحدث الشاعر من ورائه عن بعض همومه الفكرية وشواغله الوجدانية، كما قد يستخدم الرمز كمدخل

(1) جدوى الشعر وجدوى النقد، المختار ج1 ص296.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص174.

لعالم الدراما الشعرية، إذ إن الدافع استخدام هذه العناصر ـ الصورة أو التراث ـ كرموز في البنية الشعرية "ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ"[1].

من هذا المنطلق كان من حق الشاعر أن يستخدم الأساطير والقصص الديني والشعبية والأحداث الحقيقية كرموز فنية في البنية الشعرية، شريطة الاستخدام الأمثل لها في السياق الشعري، "بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية"[2].

ومن هنا يرخص للشاعر أن يحور ويطور في رموزه، فالرمز الشعري يكتسب أبعاده من التجربة الشعرية، ودلالاته من بؤرة الشعور والأحاسيس، ومن ثم يختلف مدلول الرمز الشعري أسطورة أو تراثا باختلاف التجربة من شاعر لشاعر آخر، حيث تتفاوت أهميته وقيمته من خلال التوظيف الفني والسياق الشعري الذي يمسح الرمز الشعري مسحًا دلاليا جديدًا، الذي يختلف عن "وجهة نظر الدراسة الموضوعية أو وجهة نظر غيره من الشعراء، فإذا تحدثنا عن "بروميثوس" فليس واجبا علينا أن نعتمد على تفسير أسطورة "شلي" للأسطورة، وكذلك الأمر في "شمشون" ملتون وفي "سيزيف" كامي، فلكل شاعر مقتدر فهمه الخاص للمادة التاريخية، بل فهمه الخاص لتاريخ الإنسان الأسطوري والواقعي على حد سواء، ولكل شاعر مقتدر نقاط الإثارة التي تستهويه في هذه المادة"[3].

هنا يبرز أمام الشاعر إمكانية مهمة ذات دلالات فنية، وهي حقه الدائم في استخدام أي موضوع أو موقف استخداما أسطوريا، سواء أكان استُخدم من قبل أم لا،

---

(1) حياتي في الشعر ، ص137.

(2) الشعر العربي المعاصر، ص 173.

(3) حياتي في الشعر، ص137 – 138.

وكذلك الشخصيات الأسطورية والتاريخية، بل والشخصيات المعاصرة التي لم تدخل بعد في عالم الأسطورة، فالشاعر له الحق أن يستخدمها بنفس المنهج الذي يستخدم به الرمز القديم، بيد أن على الشاعر عند توليده لرمز جديد وتوظيفه الفني أن يخلق السياق الشعري والشعوري المناسبين لهذا الرمز؛ حتى يندمج في البنية الشعرية ويتناسق مع كيان القصيدة، وإلا وقع الشاعر في إشكالية الغموض والإبهام الدلالي، فإن أكثر الشعر الرمزي غموضًا وإبهامًا هو ما كانت رموزه رموزًا ذاتية يخلقها الشاعر بنفسه، فمثل هذه الرموز غير المصطلح عليها ـ والتي لا يعرفها إلا الشاعر نفسه ـ هي مما يغطي الشعر بهذا الضباب الكثيف، الذي يصعب اختراقه للوصول إلى دلالته"[1].

خاتمة وتعقيب:

يتضح في هذا الفصل مدى اهتمام إليوت وصلاح عبد الصبور بالبنية الشعرية، وهذا ليس بغريب فالشعر بدون عناصر إبداعية وأساليب شعرية وأدوات فنية يصبح مجرد غثاء من سيل الكلمات.

وإن كان صلاح وإليوت يتفقان على أهمية البنية الشعرية، ولا عجب في ذلك، فهما ناقدان وشاعران يدركان الضرورة الفنية والقيمة الجمالية في بناء القصيدة وصياغتها، بيد أنهما يفترقان في بعض المواقف، وذلك أمر طبيعي نظرًا لطبيعة اللغة، واختلاف البيئة، وتباين الرؤى.

من الأمور التي تتباين فيها آراء صلاح وإليوت الشكل والمضمون، إذ يقول إليوت بوحدة الشكل والمضمون، وعدم إمكانية الفصل بينهما أوفك الاشتباك، وينظر إليوت إلى

(1) د.عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، 109.

القصيدة على أنها كيان واحد، لا اثنين، مهما تعددت عناصرها وتنوعت أشكالها، ومن ثم فإن " فكرة تقدير الشكل بدون المضمون أو تقدير المضمون مع تجاهل الشكل وهم"[1].

بينما صلاح لا يقول بوحدتهما ويرى الحكم بوحدتهما حكما "متعجلا ومتعسفا" لأنه ثمة أعمال محكمة البناء متوفرة العناصر الفنية أو قل مكتملة الشكل، ومع ذلك لا تحمل من المضمون شيئا يذكر بل تنطوي على أفكار ساذجة ورؤى رديئة، ويضرب مثلا عن ذلك بمسرح البوليفار، كما أن هناك أعمالا تحمل من الأفكار العميقة والرؤى الصائبة ولكن مبدعها لم يوفق في بنائها بناء محكما، وتشكيلها تشكيلا فنيا، ويضرب لنا مثلا عن ذلك رواية الطاعون "لألبير كامي".

ومع اختلاف صلاح وإليوت في وحدة الشكل والمضمون بيد أنهما يتفقان على أن الشكل المناسب يتأتى للمشاعر والأحاسيس بطريقة عفوية وليست بطريقة متعمدة "بمعنى أن الشكل ينمو من محاولة شخص ما أن يقول شيئا" على حد تعبير إليوت، ولا قيمة لمن يبحث على التجديد في الشكل من أجل التجديد بلا داعٍ أو قيم فنية.

عندئذ يكون التحرر من الأشكال التقليدية والتخلي عن الأوزان النمطية نابعًا من الحاجات الفنية والقيم الجمالية، التي تفرضها الحالة الوجدانية والشعورية للشاعر تحت سيطرة التجربة الفنية، ولا يكون نابعًا من أجل تسهيل زائف أو تبسيط لعاجز من الشعراء الضعاف، يقول صلاح:

"لا يستطيع شاعر لم يعرف الشعر المقيد [العمودي] أن يكتب الشعر المطلق [الحر]"[2]، ويقول إليوت: "والحق أنه ليس هناك نوعان من الشعر مقيد وحر، وإنما هناك فقط تمكن ينبع من كون المرء حسن التدريب إلى الحد الذي يغدو معه الشكل غريزة،

(1)Eliot: Goethe as the Sage, On Poetry and Poets, P 225.

(2) أقول لكم عن الأدب: ص408.

ويمكن تكييفه مع الغرض المحدد المطلوب" ويقول أيضا "التوق إلى الجدة المستمرة في المعجم اللفظي والعروض ظاهرة غير صحية".

بيد أن صلاح يصول ويجول في إطار شعر التفعيلة الذي وهب له حياته دفاعًا وإبداعًا، ملتزمًا بجمالياته وقوانينه التي سنت له، ولا يتقبل شعرًا بدون وزن "لأن الشعر لا بد أن يحتوي على وحدات موسيقية متساوية ومتساوقة، متكررة بشكل سيمتري أو هارموني، لا بد للشعر من أوزان وعروض"[1].

أما إليوت فيرى أن "الجملة الموسيقية هي الشيء المهم"[2]، فقد لا نجني شيئا يذكر من الأوزان العروضية كما أننا لا نستفيد كثيرا من الأوزان المتحررة، لأنه: ما من نظام عروض ابتكر يمكن أن يعلم أحدا كيف يكتب شعرًا جيدًا.

وعن القافية يتفقان على أنها ليست مفروضة ولا مرفوضة بمعنى أنها ليست غرضًا لذاتها، فإن أحسن توظيفها فنعمت وإلا لا حاجة لها. فالقافية عند إليوت ليست بالأمر الضروري ولا هي من فضول القول، وعند صلاح "ليست شيئا مقصودًا لذاته"[3].

بالطبع فإن التحرر من القافية لا يعني تساهلا أو هروبا أكثر مما يعني التزاما بالموسيقا الداخلية النابعة من كلمات القصيدة وترتيبها، والتي يجب على الشاعر أن يحسن توظيفها، وتنبع أيضا من الجمل والعبرات، والتي ينبغي على الشاعر أن يستفاد من تنسيقها وتقسيمها، والشاعر المبدع المتمكن يعوض بموسيقا الكلمات وتقسيم الجمل ليعوض صدى القافية، ومن ثم فإن التخلي عن القافية يجعل الشاعر على المحك، فإما أن يحسن استخدام الكلمات وتوظيف العبرات فتصدر موسيقا خافتة وتزخر برنين داخلي،

---

(1) السابق: ص466.

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة ماهر شفيق، المختار ج1، ص 220.

(3) أقول لكم عن الشعراء : ص10.

وإما أن يفشل وبالتالي لا يجد قافية يستتر بها أو روي يتمسك بأذياله، وعلى هذا فإن القافية أسهل وأقرب طريق لإضافة الموسيقا إلى القصيدة، ولا يتركها إلا شاعر متمكن.

يتأثر صلاح في اللغة الشعرية بإليوت ويجهر بهذا التأثر في أكثر من موضع، بل إنه يسعى إلى استخدام ألفاظ توسم بأنها غير شعرية أو مبتذلة كما في قصيدة "الحزن"، وثمة اتفاق بين صلاح وإليوت على أن اللفظة لا بد أن تستمد جمالها من موقعها في الجملة وليس للفظة ما جمال في ذاتها أو قبح، بل إن الشاعر هو الذي يمنحها هذا الجمال أو يسلبها إياه، إن الشاعر الموهوب يملك اللغة كما يملكها الناس إلا أنه "يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق وسياقات يتوفر بها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة"[1] على حد قول صلاح، أما إليوت يقول: "الكلمات القبيحة هي الكلمات غير الملائمة للصحبة التي تجد نفسها فيها"[2].

وإن كانت الجسارة اللغوية التي يدعو إليها إليوت والتي استهوت صلاح تتطلب استخدام أي لفظ مادام يقوم بوظيفة فنية، ويؤدي غرضا دلاليا، فإنهما أصرّا على ألا ينخدع المبدع وراء تخير الألفاظ العامية والدارجة، وعدم المحافظة على سلامة اللغة وفصاحتها، بل إن مهمته كما يقول إليوت: "هي أن يستجيب في آن واحد للتعبير ويجعله شعوريا، وأن يحارب ضد الانحطاط عن المستويات التي لقنها عن الماضي"[3].

إن منطلق إليوت في الحفاظ على اللغة، وعدم الجري وراء أماني كاذبة وأحلام باطلة لاستخدام اللغة الدارجة؛ هو التأصيل النظري للغة الشعرية، أما صلاح فموقفه جاء رد فعل لما ظهر باسم قصيدة النثر، وهذا يفسر لنا تناقض موقف صلاح من اللغة الدارجة فهو عندما يتحدث عن المازني شاعرًا يرى ألفاظه هي "الألفاظ الوحيدة في كل ما

(1) أقول لكم عن الشعر: 430.

(2) المختار من نقد ت . س . إليوت 2 / 25.

(3) السابق، ص37.

نملكه من ألفاظ التي تعبر عن المعاني التي خطرت بباله"[1]، ولما يتحدث عن تدريس اللغة العامية واتخاذها لغة للتعبير الأدبي يصفها بأنها مجرد ضرب من التخلف اللغوي الذي عانته الأمة العربية والإسلامية"[2].

ولا يفوتنا الإشارة بأنّ من الأسباب التي أدت إلى إضفاء تناقض، ولو ظاهري، على موقف صلاح من اللغة الدارجة؛ هو نضجه الفني مع مرور الزمن فمواقف صلاح الأولية من اللغة الدارجة كان في صراعه مع شعراء القصيدة العمودية، لذا جاء موقفه أكثر تطرفًا من منطلق الصراع، أما موقفه من الشعر العامي واتخاذ اللغة العامية أداة للتعبير كان في فترات متأخرة نسبية من عمره، كانت قد خبت فيها نيران الصراع بين أصحاب الشعر العمودي وشعر التفعيلة.

"فعبد الصبور لم يطرح ولم يمارس أفكار الحداثة الأخرى المتصلة بإحداث ثورة أكثر جذرية على اللغة، لم يطرح شعارت القطع مع التراث وتحطيم البنى السائدة وتخريب اللغة"[3]

ومن الأمور التي تشابهت فيها مواقف إليوت وصلاح عبد الصبور إن لم تكن تطابقت هي الحيادية في الشعر، وجعله يخرج من نطاق البكائيات والغنائيات الفردية، وجعله ينطلق في رحاب القضايا الإنسانية العامة، فإليوت يتناول "لا شخصية الفن" من خلال المعادل الموضوعي والمعادل الوجداني فإن "الحقيقة الفنية الملائمة تكمن بين العاطفة وما هو خارجي"، وصلاح يجهر بنفي ذاتية الشعر والفن عامة، أو موضوعيتهما، ويصف مصطلحي الذاتية والموضوعية بأنهما تخريب في الفن؛ لأنهما بالمقاييس الفنية والمعايير

(1) أقول لكم عن الرواد: ص229.

(2) انظر أقول لكم عن الأدب: ص553.

(3) مقال: موقع صلاح من الحداثة، ضمن كتاب "صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد" سلسلة أبحاث المؤتمرات، المجلس الأعلى للثقافة 2003، ج2 ص216.

النقدية، "مظهران من مظاهر انفصام الشخصية الفنية، أو هما قطبان للتخلف"[1]، ولا بد أن يعبر الفن والشعر عن جوهر الحياة الإنسانية.

من الملاحظ أن كلا من صلاح وإليوت لجآ إلى استخدام الأساليب الدرامية بأنواعها المختلفة وأشكالها المتنوعة، وصورها المتعددة، وإن دل هذا فإنه يدل على أهمية الأساليب الدرامية في البنية الشعرية للقصيدة وتكوينها، وأن هذه الأساليب هي نتاج طبيعي للحاجة الفنية المعاصرة والتطورات الأدبية المواكبة للحياة وظروفها المعقدة.

ولا نستطيع أن نخفي تأثر صلاح بإليوت في الأساليب الدرامية المتنوعة، من تعدد أصوات وشخصيات، وتوظيف أساطير وتراث... الخ كعنصر رئيسي ومحوري في البنية الشعرية للقصيدة، وهذا الأمر لم ينكره صلاح، ولكن تجدر الإشارة بأن هذا التأثر جاء تأثرًا إيجابيًّا وبناء ولم يكن مجرد مسخ بل إنه كان إعادة بناء وتشكيل، فلقد أحسن صلاح توظيف التراث والأساطير والرموز العربية المختلفة، مما أضفى عليها الطابع العربي الخالص، بعيدا عن ترديد رموز غربية وفلسفية يونانية يجهلها القارئ العربي، بل إن صلاح استطاع أن يحيي أساطير وحكايات عربية قديمة ـ كشخصية بشر الحافي ـ ويقدمها تقديما شعريا جيدًا.

(1) حياتي في الشعر: ص52.

الفصل الثالث

الرؤية الشعرية

الفصل الثالث

الرؤية الشعرية

أولا : الشعر والمجتمع :

علاقة الشعر بالمجتمع علاقة وثيقة، نشأت مع نشأة الشعر، وتلازمت معه على مر العصور، ولا تستطيع أي مدرسة أدبية، أو أي مذهب نقدي أن ينكر هذه العلاقة الوثيقة، وإن اختلف في طبيعة هذه العلاقة وحدودها، فإن للشعر وظيفة اجتماعية يؤديها، "فكثير ما تغنى به القوم في عمليات السحر وشفاء المرضى ودحض أساليب الحسد والشر، وفي ظل المدنيات القديمة كان الشعر جزءًا لا يتجزأ من الديانة، والمعتقدات المتصلة بها، والطقوس التي مارسها القدماء"[1].

أما في العصر الحديث استخدم الشعر كوسيلة دعائية وإعلامية لنشر أفكار ومذاهب سياسية وفكرية، وكان أداة أو قل سلاحا في الحروب المذهبية، وظهرت قضية الالتزام والإلزام، وظهرت الوجودية والاشتراكية، وظهر مذهب الفن للفن، اجتمعت كل هذه المذاهب على شيء واحد هو سؤال ما علاقة الفن ـ ومنها الشعر ـ بالمجتمع والحياة، وباختلاف الإجابة عن هذا السؤال اختلفت هذه المذاهب الأدبية، ولكنها كلها تقريبا اتفقت على أن للشعر دورًا في بناء الفرد والمجتمع.

الشعر هو الأداة الصادقة التي تتبلور فيها مفاهيم المجتمع وقيمه وأخلاقه، وهو الوسيلة الحقيقة للتعبير عن متطلبات الشعوب وأماني المفكرين، وهو اللسان الناطق بمشكلات العصر والتغيرات الاجتماعية والمادية المتلاحقة، والشعراء هم مشاعل التنوير

(1) د. فائق متى : إليوت، دار المعارف، الطبعة الثانية، ص35.

التي تضيء الطريق أمام المجتمعات، وهم معاول الحق التي تهدم الأفكار البالية القيم، يشقون ليسعد أهلهم، ويتعذبون لينعم لقومهم.

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

الشعراء بفضل آرائهم السديدة، وفكرهم الرشيد، وبصيرتهم الثاقبة، وسبرهم لغور الأمور وبواطن الأحداث، قد سبقوا عصورهم ومهدوا السبل للأجيال القادمة.

كما أن الشاعر يستمد موضوعاته وخبراته من المجتمع وقضاياه، فالمجتمع جزء لا يتجزأ من الوجود الذي هو موضوع الأدب والفن، يتأثر الشاعر بالمجتمع ومشكلاته، وبظروف العصر وتغيراته، وتنعكس الظروف السياسية والاقتصادية والفكرية لمجتمع ما على التجربة الشعرية التي يكابدها أي شاعر مهما كان مذهبه الفني، وتؤثر في تشكيلها وملامحها الفنية.

أدرك إليوت أهمية القيمة الاجتماعية للشعر، ودور الشعر في علاج قضايا المجتمع أو على الأقل في مناقشتها "فالشاعر معنيٌّ على نحو أشد حيوية بكثير بالفوائد الاجتماعية للشعر وبمكانه هو في المجتمع، وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحا على انتباهنا الواعي الآن منها في أي وقت مضى، ففوائد الشعر تختلف فيما هو محقق، باختلاف المجتمع، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر"[1]، بيد أنه رفض أن يكون هذا الدور الاجتماعي هو المعول لتقييم الشعر، والمقياس النقدي في الحكم على جودة القصيدة وقيمتها الفنية، فالحكم على القصيدة يجب أن ينبع من القصيدة نفسها وليس من خارجها.

(1) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة ماهر شفيق فريد، ج1 ص298.

بالرغم من أن إليوت يرفض نظرية الفن للفن ويراها "عقيدة خاطئة"[1] إلا أنه يتفق معها على أن الشاعر يجب ألا يقوم بمهام غيره ومن ثمّ "فإن الفائدة الأساسية لمعنى القصيدة في الأحوال العادية ـ لأني أتحدث هنا مرة أخرى عن بعض أنواع الشعر وليس عنها كلها ـ هي إرضاء عادة من عادات القارئ وإلهاء ذهنه وتهدئته في حين تعمل القصيدة عملها فيه، كما أن اللص الذي نتخيله يحمل معه دائما قطعة من اللحم اللذيذ لكلب المنزل، وهو موقف طبيعي أقره"[2].

ويقول أيضا في نفس المقال: "إن كل شاعر، فيما إخال، خليق بأن يرغب في أن نتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما، ولست أعنى بهذا ـ كما آمل أن أكون قد أوضحت ـ أنه يجمل به أن يتدخل في شئون عالم اللاهوت أو الواعظ أو عالم الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أي شخص آخر، أو أنه يجمل به أن يفعل شيئًا غير كتابة الشعر، الشعر الذي لا يعرف بمصطلح شيء آخر، إنه خليق بأن يرغب في أن يكون ضربا من المسلي الشعبي، وأن يتمكن من أن يختبر أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوي أو ملهوي، إنه خليق بأن يرغب في أن ينقل مباهج الشعر، لا إلى جمهور أكبر فحسب، بل إلى مجموعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية"[3]، وهنا نما بفضل إليوت المسرح من الناحية الاجتماعية؛ إذ إن المسرح هو الوسيط المثالي للشعر وهو خير مكان لأداء وظيفة الشعر الاجتماعية.

***

(1) السابق: ص299.

(2) الصفحة نفسها.

(3) السابق: ص300.

يمكن تلخيص موقف صلاح من علاقة الشعر والمجتمع في هذه العبارة: "لا يخدم الفن المجتمع، ولكنه يخدم الإنسان"[1]، فالشاعر يهتم بالإنسان وقضاياه، ولا يهتم بنظم اجتماعية أو مؤسسات الدولة المختلفة، الشاعر لا يقصر رؤيته على فئة معينة، أو نظام محدد، بل يحلق برؤيته في آفاق رحبة، ويجعل لرؤيته قدرا من الشمول والاتساع؛ فتشمل الإنسان في كل الأزمان وعلى وجه الأرض، فالشعراء "مجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون، وفي حركتها التي هي التاريخ"[2].

وهذه الرحابة في الرؤية تجعل الشاعر أكثر التزاما وأعمق فنيا، فهو يتحمل مسئولية إصلاح الكون والإنسانية جمعاء، يستخدم فنه وشعره، الذي يدرك تمام الإدراك أنه "كيان مستقل له طبيعته الخاصة"[3]، يستخدم الشاعر الكلمة كسلاح يحارب به المفسدين في الأرض وقد رزق الشاعر حاسة كحاسة الفئران يستشعر بها الخطر فإن "الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعارًا للخطر، ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هربا من السفينة الغارقة، أما الفنانون فإنهم يظلون يقرعون الأجراس، ويصرخون بملء الفم حتى ينقذوا السفينة أو يغرقوا معها"[4].

ولكن صراخ الشاعر لإنقاذ السفينة لابد أنه يكون ملتزمًا بالقواعد الفنية، وأن ينظر إلى العمل الشعري من خلال هذه القواعد، ومتطلباتها مع العلم بأننا "حين ندعو إلى تحكيم القيم الفنية في الأعمال الأدبية أولا، لا ندعو إلى فصل الأدب عن المجتمع، بل ندعو إلى تأمين المجتمع وتدعيم سيادته لأن الأدب الجيد حتى ولو اختفى منه الباعث

(1) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ص88.
(2) السابق: ص96.
(3) السابق: ص74.
(4) الصفحة نفسها.

الاجتماعي لا يمكن أن يصنع إنسانا رديئا، أما الأدب الرديء، حتى ولو امتلأ بالهتافات والشعارات الاجتماعية، فهو الذي يفسد ذوق الإنسان ويخرب روحه ويكسوها بالسطحية والتفاهة"[1].

ومن ثم لا يراهن صلاح على دور الشعر الاجتماعي ولكنه يراهن على طبيعة هذا الدور يقول صلاح: "فأنا أرى أن للشاعر دورًا اجتماعيا بالضرورة، ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر ـ أو الفن بشكل عام ـ ليس مسخرا لأحد من الآلهة في مجتمعاتنا والآلهة كثيرة: الدين والسلطة والوطأة الاجتماعية أي المجتمع نفسه"[2].

إن دعوى الالتزام في الشعر والفن عامة دعوى قديمة عمرها من عمر الفن، فلقد وجد على مر العصور من يدعو إلى أن يكون الأدب في خدمة المجتمع وقيمه، وقديما قد دعا أفلاطون إلى توجيه الفن، "وطالب الشعراء بلون من الالتزام وحثهم على أن تكون أناشيدهم تمجيدا للبطولة وحثًا على الولاء، وحرّم أن يطلع الشاعر أحدًا بصفة شخصية على قصائده ما لم تكن قد عرضت على القضاة المختصين بهذه الأمور وعلى حراس القانون فأجازوها رسميا"[3].

وفي العصر الحديث خير من يمثل الدعوى إلى الالتزام هي المادية الجدلية التي أسسها ماركس وإنجلز، وقد خطرت لهما في أثناء تدوين أعمالهما التاريخية ـ وبفضل ثقافتهما الشاملة وقراءاتهما الدءوبة ـ أن يضعا خطرات نقدية، وممن تعرض لقضية الالتزام في الأدب وإن نحى الشعر منها جانبا سارتر في مذهبه الوجودي.

(1) صلاح عبد الصبور: أقول لكم عن الأدب، ص247.
(2) أقول لكم عن الشعر: ص431.
(3) حياتي في الشعر، ص84.

"ولعلّ المحبة للفن والإدراك لفاعليته في المجتمع، هما ما دفع هؤلاء المفكرين إلى أن يحاولوا التقنين له، وتوجيهه وجهة تعينهم على تحقيق آرائهم ومشروعاتهم الفكرية، هنا أصبح الحب لونا من السيطرة، وارتدى مسوح الوصايا، وأمسك بعصا الأبوة"[1].

يناقش صلاح موقف الماركسية من الالتزام ويستعرض آراء نقادها ثم ينتهي إلى أن "تعرض مؤسس الماركسية للفنون يتلخص في قضية أساسية وبصفة تعليقات، أما القضية فهي علاقة الفن بالمجتمع، وأما التعليقات في شذرات عابرة من التعرض لبلزاك وديكنز وغيرهما من أدباء القرن التاسع عشر أما كل التراث النقدي الماركسي بعد ذلك فهو نتاج جوركي في حديثه عن مدارس الانحطاط في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر "بول فيرلين ورامبو" أو حديثه عن الواقعية الاشتراكية ثم يأتي بعد ذلك نتاج المرحلة الستالينية يتقدم حديث ستالين غير المختصين عن اللغة"[2].

ينحصر رأي "ماركس" في النشاط الفني بأنه يعتبره عنصرًا من عناصر البناء الاجتماعي الفوقية مثله مثل الدين والفلسفة والعلوم الإنسانية، ما هي إلا انعكاسات للطبقات الأولى في البناء الاجتماعي التي هي نظامه الاقتصادي، "ولعل المعنى الواضح لذلك هو أن العمل الفني شأن كل مظاهر الحياة المادية، يخضع لصورة المجتمع، فإذا كان المجتمع بورجوازيا فلن ينتج إلا فنا معبرًا عن المجتمع الرأسمالي، والفن إذن لا حاجة إليه حين تزول الطبقات، ولا قيمة لفنيته، وإنما القيمة الرئيسية هي للأفكار التي يعبر عنها ولمدى مقدرته على استئناف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللاطبقي"[3].

---

(1) حياتي في الشعر: 85.

(2) السابق: 76.

(3) السابق: 78.

ويجد صلاح الرد على هذه الآراء عند "لويس أرجوان" في مقدمته لكتاب "واقعية بلا ضفاف" لروجيه جارودي، فلويس يرفض أن يكون رأي انجلز في بلزاك هو القول الفصل في بلزاك بل هو مسلك انجلز إزاءه، ويقتبس أيضا نصا طويلا من روجيه جارودي[1] يذكر فيها جارودي ثلاثة أمثلة تدل على الأخطاء الناتجة عن تشويه المادية التاريخية يتناولها بشكل ميكانيكي:

أولها: استخدام مفهوم الانحطاط الشامل في النقد، أي هناك عصور منحطة سياسيا واقتصاديا، ومن ثم كل ما يتم إبداعه من آداب وفنون يكون منحطا بالتالي، وهذا بالطبع غير صحيح، فإن عصر انحطاط الرأسمالية وتفسخ الإمبريالية قد شهد ازدهارًا في الانطباعية والتكعيبية، وشهد في الأدب آثارًا رائعة منذ كافكا حتى كلوديل.

ثانيا: من الأخطاء التي وقعت فيها الماركسية هي النظر إلى الأدب والفنون بأنه بناء فوقي إيديولوجي متناسين خصوصية الفنون والآداب، واختلاف مراحل تطورهما. ولنتسائل لماذا مازالت الأعمال الخالدة التي أنتجت في عصور مختلفة وأنظمة متباينة تمنحنا لذة جمالية؟ بل تبدو لنا نماذج فنية لا تبارى.

ثالثا: كما أنه من الخطأ أن نفسر احتفاظ هذه الأعمال بقيمتها وأثرها الفني إلى كونها صورة من صور المعرفة، فذلك تجاهل أيضا لخصوصيته كفن، فالفن معرفة نوعية بموضوعها ولغتها، معرفة بقدرة الإنسان الخالقة، وفي لغة الأسطورة الخالدة الثراء، ولابد أن نعترف بالدور الخلاق للفن وأن نتقبل كثرة خصبة من المدارس الأدبية والمذاهب النقدية والأساليب الفنية.

---

(1) انظر الصفحة السابقة.

وهكذا يعبر روجيه جارودي مع زملائه النقاد الذين أقروا بالطبيعة الخاصة للآداب والفنون، وحاولوا وضع الماركسية في موضعها الصحيح كتفسير اقتصادي لتاريخ الإنسان، وليس كنظرية شاملة أو عقيدة دينية جديدة، "فالماركسية تنقسم قسمين، أولهما: منهج في النظر إلى المجتمع وتفسيره من وجهة نظر تطوره الاقتصادي، وثانيهما: تطبيق هذا المذهب على تاريخ الإنسان بمقدار ما أتيح لمؤلفيه ماركس وإنجلز من الرؤية والإلمام بوقائع التاريخ، ولو سمحنا للماركسية أن تكون صاحبة رأي في تمييز الجيد والرديء من الأدب؛ لأمكن بعد ذلك أن نسمح للدين وللمذاهب الفلسفية جميعا ابتداءً من الأفلاطونية إلى البنيوية أن لها هذا الحق"[1].

وما يقال على أن الماركسية قد ساهمت به من التفسير الاجتماعي للأعمال الأدبية كأعمال بلزاك وديكنز، حيث إن الشخصيات الروائية في أعمالها تصبح أكثر وضوحا حين تدرك أبعادها الاجتماعية وصراعاتها الطبقية، فما هو إلا "مجرد ضوء كاشف جديد وكما تمدنا دراستنا لمختلف العلوم الإنسانية بعديد من الأضواء الكاشفة الأخرى"[2].

وإن كان صلاح يأخذ موقفا مضادًا من الالتزام الأدبي بالمفهوم الماركسي فإنه يرفض أن يخرج الشعر من مفهوم الالتزام الإنساني، حيث يقف موقفا مضادًا أيضا من رأي سارتر[3] بأن الالتزام مختص بالنثر دون الشعر "على أساس أن الشعر فن إيقاعي ليس له دلالات"[4]، ويرى في ذلك إهانة للشعر ودوره البارز في الإصلاح الاجتماعي،

(1) حياتي في الشعر: 82.

(2) السابق: 83.

(3) انظر عرضنا لهذه القضية في فصل وظيفة الشعر عند صلاح عبد الصبور.

(4) أقول لكم عن الشعر: ص432.

ويعتبره لونا من الانتحار "حين يلقي الإنسان المسئولية عن كاهله، وينطلق في أرجاء الأرض خفيفا مرحا، لا يحمل همًا أو يضنيه شاغل انتحار الفنانين الفاشلين"[1].

ثانيا: الشعر والفلسفة:

ترتبط الفلسفة والشعر مع بعضهما في نواحٍ شتى، أهمها أن كليهما يعالج قضية الإنسان والوجود، ولكن الفلسفة تعالجها من خلال النظر المجرد، والفكر المنطقي، بينما يعالج الشعر قضية الإنسان والوجود من خلال الرؤية الفنية، وبواسطة الأصوات الشعرية، والأساليب المتنوعة للإبداع، ويتم صياغتها في شكل فني له خصائصه الفنية وقيمته الجمالية.

يقول إليوت عن علاقة الشاعر بالفلسفة: "لا ريب في أن مجهود الفيلسوف الجدير بهذا الاسم ـ أي الرجل الذي يحاول أن يعالج أفكارًا في حد ذاتها ـ ومجهود الشاعر، الذي ربما يكون يسعى إلى أن يحقق هذه الأفكار ـ لا يمكن أن يمارسا في آن واحد ـ غير أن هذا لا ينفي أن الشعر يمكن أن يكون بمعنى من المعاني فلسفيا، فبوسع الشاعر أن يعالج أفكارًا فلسفية لا يمكن أن تكون شعرية، غير أن الشعر يمكن أن تخترقه فكرة فلسفية، ويستطيع أن يعالج هذه الفكرة عندما تصل إلى مرحلة القبول التام، وعندما تكاد تصبح تعديلا فيزيقيا"[2].

"لا أعتقد أننا نستطيع الفصل بين الفكر والشعر فصلا قاطعا بتجريد الشعر من البعد الفكري، صحيح أن الفكر في الشعر ينبغي أن يكون أشبه بالومض من خلال الكلام الشعري وليس أفكارًا للآخر، فالتلازم قائم بينهما على نحو طبيعي وضروري في الوقت نفسه، فالشاعر يفكر لكنه تفكير شعري يحيل الأفكار ـ برؤيا خاصة وتقنية خاصة

(1) حياتي في الشعر: ص105.

(2) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 157.

ـ إلى شعر، وتفكيره ليس مثل تفكير المفكر الذي يعتمد المقدمات والنتائج والعلاقات المنطقية بين أفكاره تفكير من هذا النوع لا يصلح للشعر ولا ينبغي أن يفسح له مكان فيه"[1].

الشاعر الحقيقي هو من يحسن توظيف أفكاره ومشاعره وإخراجها في صورة شعرية ناضجة "فعندما تكون العقيدة أو النظرية أو الاعتقاد أو وجهة النظر في الحياة المقدمة في القصيدة أمرا يستطيع عقل الشاعر أن يتقبله على أنه متسق وناضج وقائم على حقائق الخبرة، فإنه لا يضع عقبة أمام استمتاع القارئ سواء كان يقبله أم ينكره، يوافق عليه أو يأسف له، أما عندما يكون اعتقادا يرفضه القارئ على إنه طفولي أو ضعيف، فإنه قد يمثل لدى القارئ الذي أوتي ذهنا حسن النمو، حائلا كاملا تماما، وأنا ألاحظ عرضا أننا نستطيع أن نفرق ـ ولكن دون دقة ـ بين الشعراء الذين يستخدمون ملكتهم اللفظية والإيقاعية والتحليلية في خدمة الأفكار التي يعتنقونها بحرارة، والشعراء الذين يستخدمون الأفكار التي يعتنقونها بدرجات متفاوتة من الإيمان الوطيد، على أنها مادة للقصيدة، ويتفاوت الشعراء على نحو غير محدد بين هذين الطرفين الافتراضيين، ولكن النقطة التي نضع عندها الشاعر لابد أن تظل عصية على الحساب الدقيق"[2].

وخير علاقة بين الفكر والشعر وأفضل وسيلة لجعل هذه العلاقة حميدة ونامية هو استخدام المعادل الوجداني.

يعرف إليوت الشعراء الفلسفيين فيقول: "إنهم قدموا لنا المعادل الوجداني والحسي لنسق فلسفي محدد، أقامه فيلسوف، حتى على الرغم من أنهم قد يستبيحون لأنفسهم

(1) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص27.

(2) إليوت: جدوى الشعر وجدوى النقد: 259 – 260.

بعض الحرية في تقديم هذا النسق"[1]، والشرط الوحيد الذي يشترط على الشاعر "هو أن يحول اهتماماته إلى شعر لا أن يكتفي بتأملها شعريا"[2].

والشعر عند إليوت عامل مهم في رسوخ النظرية الفلسفية وذلك لأن "النظرية الفلسفية عندما تدخل الشعر تغدو راسخة المكانة لأن صدقها أو زيفها يغدو عند ذلك ـ بمعنى من المعاني ـ أمرا لا قيمة له، ولأن صدقها ـ من ناحية أخرى ـ يقام عليه البرهان، وإن للشعراء [الميتافيزيقيين] الذين نناقشهم الآن كما أن لغيرهم من الشعراء أخطاء متعددة ولكنهم كانوا ـ في خير أحوالهم ـ مشغولين بمحاولة العثور على معادل لفظي لحالات العقل والشعور، وهذا يعني أنهم كانوا أنضج ـ وأبقى على الزمن ـ ممن تلوهم من شعراء لا يقلون عنهم بالتأكيد مقدرة أدبية"[3].

يتفق كل من الشاعر والفيلسوف في أن كلا منهما له رؤيا للوجود والكون، ولكن رؤيا الفيلسوف تقوم على مقدمات ونتائج ونظريات مجردة، بينما تقوم رؤيا الشاعر على البعد الفكري والإنساني إضافة إلى البعد الروحي[4].

وعن ذلك يقول إليوت: "إننا هنا لا ندرس الفلسفة وإنما نحن نراها باعتبارها جزءًا من العالم المنظم، وهدف الشاعر هو أن يقرر رؤية، وما من رؤية للحياة يمكن أن تكون كاملة إذا هي لم تشمل الصياغة المفصحة عن الحياة كما يصنعها ذهن الإنسان"[5].

***

(1) إليوت: مقدمته لكتاب "عجلة من نار" لويلسون نايت، ترجمة ماهر شفيق ج2، ص455.

(2) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 494.

(3) الصفحة نفسها.

(4) انظر: مقال "محاولة في تعريف الشعر الحديث" لأدونيس: بمجلة شعر البيروتية، ع11 حزيران1959.

(5) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 163.

يضع صلاح الأنبياء والفلاسفة والشعراء في مرتبة واحدة، إذ هم وحدهم من يجتهدون لإعطاء حياة الإنسان معنىً، ويمدون بصرهم في إنسانية الإنسان ليساعدوه على تجاوز ذاته، وإن كانت شهوة الإصلاح هي التي تجمع بين الأنبياء والفلاسفة والشعراء، فإن بين الفلاسفة والشعراء جامع آخر وهو أن لكل شاعر فلسفة، فإن كان لكل فيلسوف أسئلته التي يحاول أن يجيب عنها، كذلك "إن كل أديب هو ضحية لمجموعة من الأفكار الثابتة، أو هذا الوسواس الأدبي الذي يهب الأديب تميزه ـ لا امتيازه ـ عن سائر أفراد القبيلة الأدبية، وهو الذي يعطي لكلماته مبرر وجودها"[1].

هذه الأفكار الثابتة ما هي إلا وجهة نظر عامة للشاعر في مشكلات الكون والحياة والإنسان، ومن ثم يصبح للشاعر فلسفة، وهنا تجدر الإشارة بأننا "لا نعني بالفلسفة هنا أن يكون الشاعر فيلسوفا أو قارئ فلسفة، بل أن يكون له تصور خاص للكون تصنعه ثقافته وقراءته وتجاربه ووراثته ومزاجه"[2]، والتعبير عن هذه الأفكار لابد أن يكون ملتزما بالأدوات الفنية "فحتى لا يصاب الشعر بالجفاف والبرود والبهت والانغلاق والإبهام معًا، ليكن تناول الأفكار الفلسفية والتعبير عنها منسجما مع طبيعة الشعر الإيحائية وقيمته الجمالية، ومنصهرا برؤية ورؤيا شعريتين، وليحذر الشاعر انزلاق شعره أو قصيدته بسبب هذه الأفكار الفلسفية إلى دوامة من التجريد الذهني الذي لا يلامس الواقع أو إلى المعادلات الرياضية التي ربما تصلح في كل شيء إلا في الشعر"[3].

وفي نفس المعنى يقول صلاح: "والواقع أن علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من إدراكه لبعض القضايا الفكرية بل من اتخاذها موقفا سلوكيا، وحياتيا من هذه القضايا، بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه، فمما لا شك أن الشاعر إنسان أولا، وهو

(1) أقول لكم عن الأدب: ص 469.

(2) أقول لكم عن الشعراء: ص212.

(3) د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص30.

بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها، وهو في مرحلة الإبداع الفني ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات، فلابد عندئذ أن تتحول التأثرات ساخنة باطنية كالدم، لا يرها الإنسان إلا إذا سالت على الأوراق، ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه إلى رؤى وصور، كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى خضرة مظللة وزاهية فالشاعر لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية"[1].

ومن قراءة صلاح عبد الصبور للشعر العربي القديم، يكتشف أن العرب لم يهتموا بالتكوين الفكري والفلسفي للشعراء، ولم يبذلوا جهدا ليبثوا أفكارهم ورؤاهم الفلسفية أو الفكرية في الشعر، ومن أقوال نقاد العرب المؤثرة قديما وحديثا قولهم: المتنبي وأبو تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري، "وفي تلك الكلمة الموجزة دلالة واضحة لما استقر في الأذهان من أن الشعر فن لغوي، يعتمد على المهارة اللغوية، ويستعين بالخيال غير العاقل في الوصول إلى غاياته، وفي ذلك إقرار واضح بالفصل بين مجالي العقل والعاطفة في التكوين النفسي الإنساني، وأشباه تلك الكلمة في التقييم الأدبي العربي كثيرة، فمن أشباهها تلك المنزلة التي أنزل فيها نقاد الأدب شاعرًا كبيرا كالمعري، حين ألحقوه بمكان بين الفلاسفة والشعراء ومن أشباهها كذلك طردهم تراث المتصوفين الأدبي، والشعري منه بخاصة، من مجال الدراسة الأدبية الصرفة، وإلحاقه بالتراث الفلسفي، كما أن النظرة التي أوحت بهذه الكلمة الجامعة تتضح في كتابات النقاد العرب الأقدمين كالآمدي وابن قتيبة وابن رشيق مؤلف كتاب العمدة وغيرهم من النقاد"[2].

ينكر صلاح هذا الموقف المتعسف والذي يكاد ينسجم مع ذوق اللغة العربية، وخاصة في عهودها الأولى، فكلمات مثل العقل واللب والقلب تدور في فلك واحد،

(1) حياتي في الشعر: 47: 48.

(2) أقول لكم عن الشعر: ص98.

تدل على القوى الواحدة والمدركة والعاقلة عند الإنسان، والقرآن الكريم يستخدم كثيرا لفظ قلب بمعنى عقل كقوله تعالى:

«إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَذِكْرَىٰ لِمَن كَانَ لَهُ قَلْبٌ أَوْ أَلْقَى السَّمْعَ وَهُوَ شَهِيدٌ»[1].

ويرد على من يتوهم أن الحكمة العربية القديمة التي كانت تزخر بها الدواوين الشعرية لفحول الشعراء ـ كزهير بن أبي سلمى وعبيد الأبرص وطرفة بن العبد وغيرهم ــ أنها لون من ألوان الفكر في الشعر أو دليل على الامتزاج بين عالمي العقل والوجدان، "وإن الفرق بين الحكمة العربية الشائعة في دواوين الشعراء العرب وبين المذهب الفكري أو الفلسفي الذي نستطيع أن نستخلصه من أشعار جيته أو هايتي مثلا، إن الحكمة العربية حكمة تلخيصية، تقال في أوجز عبارة، وهي تلقى في أي مناسبة، ولا تكاد ترتبط بتجربة الشاعر أو حياته، وهذا الارتباط يخلع عنها الطابع الإنساني الحي، فلا تستطيع أن تتصور أنها خلاصة حياة بقدر ما نتصور أنها مجرد سانحة فكر، أما المذهب الفكري الذي نستخلصه عادة من تراث شاعر عربي فهو مذهب متكامل، تراه في كل إنتاجه، وتستطيع أن تتبينه في حياته كما تتبينه في أشعاره، وتكتسي كل نبضة فيه بدم الحياة وعرقها وتجربتها"[2].

وإن كان صلاح يلقي بالملامة على النقاد والشعراء العرب القدامى لأنه لم يكن لهم فلسفة في أشعارهم، فإنه أيضا يلقي الملامة على الشعراء المحدثين ـ وخاصة العقاد ـ بالرغم من أن على أيديهم ولدت القصيدة الفكرية الحديثة، بيد أنهم خلطوا بين أن يكون للشاعر فلسفة عامة في الحياة وبين أن يكون فيلسوفا أو يعرض آراء فلسفية بمنطقها الجاف في قوالب منظومة، وذلك لأنهم ظنوا أن الشاعر الفيلسوف مقدم على الشاعر

(1) سورة ق: الآية 37.

(2) أقول لكم عن جيل الرواد: ص132.

الغنائي الحساس "والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس، فكلاهما له طريقته وغايته، ولكن الأمر ما استقر في أذهان بعض الذين تلو موجة الكلاسيكية الجديدة من الشعراء أن الشاعر الكبير لابد أن يكون فيلسوفا، وهم قد خلطوا بين أن يكون له فلسفة كما يكون لكل مثقف حساس ذي نزعة فنية، سواءً أكان شاعرًا أم مصورًا أم موسيقيا فلسفة ما، وبين أن يكون فيلسوفا، فاتضح ذلك بنسبة كبيرة في شعر العقاد، وبنسبة فاضحة في أشعار الزهاوي والعراقي وغيره، والشاعر الفيلسوف يحتاج إلى ملكة لا يحتاج إليها الشاعر الحساس، هو يحتاج إلى ملكة الرؤية الشاملة أولا، ثم يحتاج بعدها إلى ملكة إدراك المفارقة والمشابهة لا إلى ملكة إدراك التمايز وتوحد الأشياء"[1].

ويعرف صلاح مقصوده بالميتافيزيقيا عند الشعراء فيقول:

"ولست أعنى بكلمة ميتافيزيقيا هنا إقامة بناء فلسفي فكري متكامل، فليس ذلك من شأن الشعراء، بل شأن الفلاسفة، ولكني أعني الاهتداء بالألمعية النافذة إلى لب جوهري من وجود القول، يكشف أستارًا من النظرة التقليدية ويزيحها، ويلقي بنظرة جديدة طازجة عميقة معًا، نظرة يقف قارئها أمامها حائرًا، فهو يدرك أنها كانت مستكنة في نفسه، ولكنه كان يعجز عن الكشف عنها قل أن يكشف له عنها الشاعر الملَهم"[2].

وخلاصة موقف صلاح من علاقة الفكر بالشعر؛ أنّ على الشاعر أن تكون الفكرة عنده دافعًا إلى حركة الوجدان، "إن الفكرة المجردة ينبغي أن تسلك في نفس الشاعر نفس

(1) السابق: ص 176 : 177.

(2) أقول لكم عن الشعر: 205.

المسالك التي تخوضها التجربة البشرية، كتجارب الحب أو البغض والإعجاب أو النفور، حتى تستطيع أن تكون شعرا"[1].

ويضرب مثالا بموقف الشاعر والمفكر من نظرية التطور والارتقاء لدارون، المفكر يؤمن بالنظرية ـ أو يعجب بها من خلال استناده إلى الأسس البيولوجية والدراسات الأنثروبولوجية الأخرى، ولكن الشاعر موقفه إزاءها إن أراد أن يعرضها واحد من موقفين لا ثالث لهما هما الحب أو البغض، "والحب والبغض انفعالان وجدانيان، وهما لا يعنيان الموافقة أو الرفض، وهما أيضا موقفان فرديان يتصلان بالذات المفردة، ولذلك كان لابد للشاعر حين يعرض لتجربة فكرية أن تكون تلك التجربة إحدى تجاربه الذاتية، أو أن يتمثلها تمثلا عفويا حتى تصبح إحدى تجاربه الذاتية. ويختلف التعبير الشعري عن الفكرة اختلافا عن التعبير النثري عنها ذلك لأن النبع الذي ينبع منه هذا التعبير هو ذاته النبع الذي ينبع منه التعبير عن الإحساسات الوجدانية، والعاطفية، فالشاعر يلجأ حين تستهويه الفكرة، وحين يرى فيها دافعا شعريا، يستثير ملكاته، ويحرك كوامن نفسه، يلجأ الشاعر إلى أسلوبه ذاته في التعبير عن عواطفه فيحلق بالفكرة على جناحي الخيال، ويعيد تركيبها مستخدما الصور والتشبيهات وغيرها من ألوان العمل الشعري"[2].

ثالثا: الشعر والدين:

قامت الحضارة الأوربية الحديثة على أنقاض الكنيسة وسلطتها الدينية التي كانت غير محددة في العصور الوسطى، وظهرت حركات أدبية ومدارس نقدية تدعو إلى عزل الدين عن الفنون والأدب، وتدعو إلى استقلال الأدب ومعاييره الفنية بعيدًا عن المعايير الدينية ومرجعية القيم الأخلاقية.

---

(1) السابق: 102.

(2) السابق: 103.

ولّما كان إليوت ينتمي في بداية حياته إلى المذهب الإنساني فإنه أخذ فترة من الزمن غير قليلة يعتنق عزل الدين عن الأدب، وظل ردحًا من الزمن ينادي بأن يكون الحكم على العمل الأدبي من خلال القيم الفنية يقول في مقدمة كتابه الغابة المقدسة: "إن المشكلة التي تتجلى في هذه المقالات، والتي تضفى عليها ما قد يكون لها من وحدة، هي مشكلة نزاهة الشعر مع التأكيد المستمر بأننا عندما نتناول الشعر فيجب أن نتناوله في المحل الأول، باعتباره شعرا لا اعتباره شيئا آخر"[1] ويقول في وظيفة النقد: "على النقد دائما أن يجهر بغاية يضعها نصب عينيه، ويلوح أنها ـ إذا صغناها بشكل بدائي ـ تجلية الأعمال الفنية وتصحيح الذوق"[2].

ومن ثم على القارئ أن يفصل بين شعر الشاعر، وعقيدة الشاعر، فشعر الشاعر شيء آخر سوى الشاعر وسلوكياته وعقيدته، وعليه يمكن للقارئ أن يتذوق قصيدة ما ويستمتع بها دون أن يشارك الشاعر آراءه ومعتقداته، يقول إليوت: "باختصار إني أنكر ضرورة أن يشارك القارئ الشاعر معتقداته لكي يستمتع شعره استمتاعا كاملا"[3]، ويقول في حديث ألقاه بكلية كونكورد في الولايات المتحدة عام 1947: "لو أننا تعلمنا كيف نقرأ الشعر على النحو الأمثل لوجدنا أن الشاعر لا يغرينا قط بأن نؤمن بأي شيء، إن ما نتعلمه من دانتي أو من أي شعر ديني آخر هو "طعم الإيمان" بذلك الدين"[4].

(1) الغابة المقدسة: ج1 ص89.

(2) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 370 .

(3) السابق 1/ 477.

(1) إليوت: ترجمة ماهر شفيق المختار ج1 ص 61.

وكعادة إليوت في البحث على التوازن والاتزان، يقر إليوت بأن هنالك صلة بين الأدب والدين وإن لم يحدّد طبيعة هذه الصلة "من المؤكد ـ من الناحية الأخرى ـ أن للشعر صلة بالأخلاق وبالدين أو حتى بالسياسة رغم أننا لا نستطيع تحديد كنه هذه الصلة"[1].

ويقول أيضا: "لست أنكر أنه يمكن التأكيد أن الفن قد يخدم غايات تجاوز ذاته، بيد أن الفن ليس مطالبا أن يكون على ذكر من هذه الغايات، ومن المحقق أنه يؤدي وظيفته".

نستنتج من ذلك أن الفصل بين الدين والشعر هو فصل وهمي غير حقيقي ولا يمكن ألبتة فصل الشعر عن الدين، لو كان الأمر عند هذا الحد لكان أمرًا طبعيا؛ ولكن إليوت يصر في مقاله الأدب والدين على أن الحكم على الأعمال الفنية لا يصدر عن الجانب التقني والفني فقط، ولكن" ينبغي أن يكمل النقد الأدبي نقد منبثق من موقف خلقي ولاهوتي محدد، فعلى قدر ما يكون في أي عصر من العصور اتفاق علم على أمور خلقية ولاهوتية يستطيع النقد الأدبي أن يكون ذا كيان، وفي عصور كعصورنا حيث لا يتوافر مثل هذا الاتفاق يغدو القراء المسيحيون أشد حاجة إلى فحص قراءاتهم، لاسيما ما كان منها من صنع الخيال، بمعايير خلقية ولاهوتية صريحة، فعظمة الأدب لا يمكن أن تقرر بالمعايير الأدبية وحدها، وإن لزم علينا أن نتذكر أن المعايير الأدبية وحدها هي التي تستطيع أن تقرر ما إذا كان هذا الشيء أدبا أو لم يكن"[2].

من الواضح أن هذا يتعارض مع وجهة نظر إليوت التي تدعو إلى الحكم النقدي الفني، وربما يرجع سبب اتجاه إليوت لهذا الرأي هو تحول إليوت من المذهب الإنساني إلى الكنيسة الأنجلو كاثوليكية، وتدينه واعتناق للمعتقدات الدينية.

---

(1) تصدير الغابة المقدسة، طبعة 1928 ج1 ص90 .

(2) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 556.

يقارن إليوت بين المذهب الإنساني والإيمان الديني فيقول: "إن حماس المذهب الإنساني حين لا يضبطه نظام عقيدة دينية مضبوطة يكون دائما خطرًا ومؤذيا"[1]، ويفسر إيمان إليوت العميق مقال "الكاثوليكية والنظام الدولي" إذ يوضح في صدر المقال أهمية العقيدة الدينية ودورها في توجيه الفكر قائلا:

"نشعر بأننا مقتنعون مهما يكن اقتناعنا غامضا بأن إيماننا الروحي ينبغي أن يمنحنا بعض التوجيه في الشئون الزمنية، وأنه إذا لم يفعل فالغلطة غلطتنا، وأن الأخلاق تقوم على حصانة من الدين، وأن التنظيم الاجتماعي للعالم يعتمد على حصانة أدبية، وأننا لا نستطيع أن نحكم عن القيم الزمنية إلا في ضوء القيم الأدبية"[2].

يتبين من المقال مدى تدين إليوت الشديد الذي أثّر في توجيهاته الأدبية والفنية، وجعله يتراجع عن الحكم الفني الصرف على الأدب، ويدمج معه الحكم الديني ويجعل منه مرجعية ترفع أو تضع من قيمة القصيدة الأدبية والفنية.

وإن كان إليوت يقر أن الشعر الديني شعر ـ إلى حد ما ـ رديء إلا إنه يتساءل:

"لِمَ كان أغلب الشعر الديني رديئًا إلى هذا الحد، ولِمَ لا يصل إلا هذا القدر الضئيل من الشعر الديني إلى أرقى مستويات الشعر؟ إن ذلك راجع إلى حد كبير ـ فيما أظن ـ إلى عدم إخلاص وَرع، إن القدرة على كتابة الشعر نادرة، والقدرة على استشعار الوجدان الديني في أشد درجاته حدة نادرة، ومن المتوقع أن يكون اجتماع كلتا القدرتين في نفس

(1) مجلة ذاكراتيريون أكتوبر 1931، عن ماهر شفيق، المختار ج1 ص85.

(2) ترجمة ماهر شفيق: المختار ج1 ص347.

الفرد أندر، إن الناس الذين يكتبون شعرًا دينيًّا يكتبون عادة على نحو ما يريدون أن يشعروا ـ أكثر مما يكتبون على نحو ما يشعرون"[1].

وفي مقال "الدين والأدب" يزداد الأمر وضوحا فيقول:

"إن الشعر الديني عند غالبية محبي الشعر إنما هو لون من ألوان الشعر الأقل مرتبة؛ فليس الشاعر الديني شاعرًا يعالج مادة الشعر كلها بروح دينية وإنما هو شاعر يعالج جزءًا محدودًا من هذه المادة، وهو شاعر يترك ما يعتبره الناس عواطفهم الرئيسية وبذلك يقر بجهله بها"[2]، ويكرر الفكرة نفسها في مقال جورج هربرت فيقول: "إن الخطر الأكبر على الشاعر الذي يرغب في كتابة منظومات دينية هو أن يسجل ما يرغب في أن يشعر به، بدلا من أن يكون مخلصًا في التعبير عما يشعر به فعلا"[3].

***

ينكر صلاح أن يبسط الدين سلطته على الأدب والشعر خاصة، يخضعه إلى توجيهاته، وما يتدخل الدين في الأدب إلا أنه "يؤكد لنفسه سلطان التصرف في كل شئون الإنسان، وذلك حين يؤكد صدوره عن الوحي والإرادة الإلهية"[4]، ومن ثم يتخذ الحكم النقدي قداسة إلهية، فيرفع من شأن شعراء ويضع من شأن آخرين، يعلق ببعض القصائد على جدران المساجد، ويلقي بالباقي ـ قصائد وشعراء ـ في الجحيم، "غير أن الشاعر يقف موقف الرفض من محاولات السيطرة عليه سواء باسم القيم أو الأخلاق أو الدين أو

(1) إليوت: وراء آلهة غريبة: ج1 ص319.

(2) المختار من نقد ت . س . إليوت 1 / 557 – 558.

(3) السابق ج2 ص148.

(4) حياتي في الشعر: ص84.

الحفاظ على الموروث"[1] "ولكن الفن ـ لسوء الحظ ـ يبدو دائما أخفت الأصوات، بحيث تطمع كل أنواع النشاط الإنساني الأخرى في أن يعلو صوتها على صوته، فرجال الفن هم أضعف الرجال حولا وأقلهم صولة، وهم لا يستطيعون حماية أرضهم بالذراع والسيف، وكثيرًا ما يشتبه عليهم الأمر، حين تضج الضجة فيتوهمون أنفسهم أتباعًا لرجال السياسة أو رجال الدين أو غيرهما من قبائل العمالقة"[2].

مع إقرار صلاح بأن هذه النظرة للفن والشعر خاصة كتابع من توابع الأنظمة الاجتماعية أو الدينية ليست بالنظرة الجديدة بل قديمة قدم الشعر، حيث إن "التاريخ معرض شامل للصراع بين الفن والأبنية الاجتماعية والدينية"[3]، بالرغم من هذا الإقرار يرفض صلاح أن نسمح للدين أو غيره من مذاهب فلسفية ونظم اجتماعية "أن تكون صاحبة رأي في تمييز الجيد والرديء من الأدب"[4].

الشاعر عند صلاح لا يقل منزلة عن الأنبياء والفلاسفة "إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد تحاول أن تمد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته، كي يستطيع بعد ذلك أن يعطي لحياته معنى هي الدين والفلسفة والفن، إن النبي والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية وشرعيتها تشمل كل ألوان الحياة الإنسانية، بغية تنظيمها، وتخليصها من فوضاها وتنافرها، ومجال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو ديمومة، وفي مكانها الذي هو الكون وفي حركتها التي هي التاريخ"[5]، ويقول صلاح في موضع آخر: "إن "شهوة إصلاح العالم" هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن

(1) أحمد عبد الحي: دراسات في النقد الأدبي الحديث، الشاعر والسلطة موضوعا، ص140.

(2) حياتي في الشعر: ص83.

(3) الصفحة نفسها.

(4) السابق: حياتي في الشعر82.

(5) حياتي في الشعر: ص96.

كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها"[1].

والشعراء ـ كما يرى صلاح ـ صوتهم نافذ، ونظرهم ثاقب؛ لأنهم يحملون وجهة نظر ورؤية مرتبة للإنسان والكون، ويخاطبون العقل بحدوده ومنطقه الجاف "ويعرفون أن سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان، وإن خطابهم يتجه إلى القلوب وقد يكون أثرهم أكثر عمقا، إذ إن التعليم والنصح المجرد مقيتان إلى النفس، كما أن التعبير بالصورة أعمق أثر من التعبير باللغة المجردة، وكثيرًا ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر"[2].

وقد كان سبب عزل صلاح للدين عن الشعر والأدب في بداية حياته هو تأثره بالماركسية التي كانت سائدة في تلك الحقبة، وشائعة عند العديد من المثقفين والمفكرين العرب.

ولقد كانت قصيدته الشهيرة "الناس في بلادي" تعبيرا صادقا عن هذا الاتجاه، وما يجيش به من أحاسيس، بيد أن صلاح لم يظل على هذا الموقف الماركسي الإلحادي طويلا، بل اتجه إلى الإيمان والتأليه مرة أخرى، حيث أدرك أن الإيمان بالمجتمع "هو لون من التجريد وأحادية الرؤية"[3].

كما أسهمت حملة خروشوف ضد الستالينية، مع ما صاحبها من كشف لكثير من وظائفه، وكذا الأحداث السياسية في أوربا الشرقية في عام 1956، في زعزعة معتقدات صلاح الإلحادية، ويعبر صلاح عن هذه المرحلة قائلا: "لقد فتشت عن معبود آخر غير

(1) السابق: ص101.

(2) السابق: ص102.

(3) السابق: ص117.

المجتمع فاهتديت إلى الإنسان، وقادتني فكرة الإنسان بشمولها الزمني والمكاني إلى التفكير من جديد في الدين، وهكذا أصبحت مؤلهًا وما زال موقفي الوجداني الذي اخترته"[1]، وهكذا صار صلاح مع الله في سلام على حد تعبيره.

وينتهي الأمر بصلاح أن يتخذ موقفًا وسطًا من الدين والشعر ويعرض رأيه في صيغة سؤال وجواب:

"هل للفن غاية بشرية؟

نعم، ولكن غايته هي الإنسان .. لا المجتمع.

هل للفن غاية أخلاقية؟

نعم، ولكن غايته هي الأخلاق .. لا الفضائل.

هل للفن غاية دينية؟

نعم، ولكن غايته هي الإيمان .. لا الأديان"[2].

رابعا: الشعر والمسرح:

اقترن الشعر بالمسرح فكان الأداة المعبرة عن الصراع وكان الوسيلة المثلى للكتابة المسرحية، وكانت لغة المسرح هي لغة شعرية، منظومة ومقفاة"ومن وجهة نظر الأدب نجد أن المسرحية ليست إلا صورة واحدة من بين عدة صور شعرية، فالملحمة والموال وأغنية المآثر البطولية Chansande geste ، وأشكال الشعر البروفنسالي والتوسكاني قد وصلت

(1) السابق: ص118.

(2) السابق ص96.

كلها إلى الاكتمال بخدمة مجتمعات معينة، وأشكال أوفيد وكاتولوس وبروبريتوس قد خدمت مجتمعا مختلفا، ومن بعض النواحي أشد تمدينا من أي من هذه المجتمعات ومن مجتمع أوفيد كانت المسرحية كشكل هينة الشأن نسيبا، ومع ذلك فإن المسرحية ربما كانت أبقى من سائر الأشكال وأقدرها على تحقيق تنوع أكبر والتعبير عن أنماط من المجتمع أكثر تنوعا"[1].

كانت لغة المسرح هي الشعر، ثم انتهت في العصر الحديث إلى لغة النثر، ولغة عامة الناس، ويعلل إليوت هذا التغيير إلى أوضاع الحياة الحديثة التي "غيرت من إدراكنا الحسي للإيقاعات، وعلى الأقل فإن الأشكال المعترف بها لنظم الكلام ليست فعالة كما ينبغي، ومن المحتمل أن يبتدع شكل جديد من قلب الكلام العلمي، وكما أن الشكية الفلسفية كانت مغذية ومنبهة لعقل الإغريقي المدرب على تنفيذ شعائر دينية وطنية، وليست مغذية للعقل الحديث بأقل درجة، كان النثر أكثر صحبة لجيل كونجريف ووتشرلي منه لنا"[2].

وإن كان إليوت يعلل استخدام المسرحيين المعاصريين للنثر في الكتابة المسرحية؛ إلا إنه يرى أن الشعر أجدر من النثر في التعبير عن الصراع المسرحي وعلى الكاتب المسرحي أن يصيغ حواره ولغته المسرحية شعريا، وذلك لقدرة الشعر الهائلة في التعبير عما يجيش في النفس البشرية، ولا يمكن التعبير عنه بلغة عادية وأيضا لأن المسرح يعد "الوسيط المثالي للشعر وأكثر الوسائل مباشرة لتحقيق فائدة الشعر الاجتماعي"[3].

وليس اختيار الكاتب المسرحي لكتابة المسرحية بالشعر بالأمر الهين والبسيط، فعلى الشاعر أن يعبر عن الشخصيات بلغة تناسبهم فكريا وثقافيا ونفسيا، وبما أن الشعر لا يرتبط بالشخصيات المعاصرة؛ بسبب بسيط وهو أن الناس لا يتحدثون شعرا يحاول أن

(1) المختار من نقد ت. س إليوت 1 / 129.

(2) إليوت: مقدمته لمسرحية شارلوت إليوت "سافونا رولا" ج1 ص 434.

(3) إليوت: العقل الحديث، ج1، ص300.

يعالج إليوت هذه العقبة، فينصح الكاتب المسرحي للمسرحية الشعرية بأنه "لابد أن يسأل نفسه كيف كان الناس اليوم خليقين أن يتكلموا لو كان بوسعهم أن يتكلموا شعرا؟ ليس يمكن أن ينقلهم إلى أرض عبقر حيث قد يتحدثون نظما على نحو ملائم"[1].

يشير إليوت إلى وجوب التفريق بين كل من الكاتب المسرحي والشاعر وكاتب المسرحية الشعرية، "فكاتب المسرحية الشعرية ليس مجرد كاتب بارع في فنين، وبارع في تحقيق الالتحام بينهما، وهو ليس كاتبًا يستطيع أن يزين مسرحيته بلغة وأوزان شعرية، إن مهمته مختلفة عن مهمة الكاتب المسرحي أو الشاعر، لأن نموذجه أشد تعقيدا وأكثر أبعادًا"[2].

يقول في موضع آخر: "ليست المسرحية المنظومة مجرد مسرحية مكتوبة نظما، وإنما هي نوع مختلف من المسرحية فهي على نحو من الأنحاء أكثر واقعية من الدراما الطبيعية؛ لأنها بدلا من أن تلبس الطبيعة ثوب الشعر تزيح سطح الأشياء وتكشف عن أسفل أو داخل المظهر السطحي الطبيعي، وهي قد تسمح لشخوصها بأن يتصرفوا على نحو لا متسق، ولكن شريطة أن يكون ذلك من زاوية اتساق أعمق، وهي قد تستخدم أي وسيلة للإبانة عن مشاعرهم ونزوعاتهم الحقيقية، بدلا من مجرد ما هم خليقون في الحياة الفعلية كما هو طبيعي أن يجهروا به أو يعونه، ولابد له من أن تكشف ـ من تحت الخلق المذبذب أو الضعيف ـ عن الإرادة الواعية التي لا تقهر، وأن تكشف من تحت الهدف المصمم للحيوان المخطط عن الكائن الواقع ضحية للظروف، المحكوم عليه أو المكرس، وهكذا ينبغي على الشاعر ذي المطامح في المسرح أن يكتشف كلا من قوانين نوع آخر من النظم، ونوع آخر من الدراما"[3].

---

(1) إليوت: مقدمته لكتاب بثل "شكسبير والموروث الدرامي الشعبي" المختار ج2 ص515.

(2) إليوت: مقدمته لكتاب "عجلة نارية" تأليف ج . ويلسون نايت، المختار ج2 ص460.

(3) إليوت: مقدمته لكتاب بثل "شكسبير والموروث الدرامي الشعبي" المختار ج2 ص516.

هنا يناقش إليوت ضمن مناقشاته عن المسرح إمكانية المسرحية الشعرية في العصر الحديث، والصعاب التي تواجهها وتواجه مؤلفيها، وأول هذه المشاكل: هي التفرقة بين المسرح والأدب، فأثناء حديثه عن المسرح الإلزابيثي ونشر "تشارلز لام" لكتابه "نماذج" يقول إليوت:

"فمن طريق نشر هذه المختارات أوقد "لام" جذوة الحماس للمسرحية الشعرية، وهو حماس مازال موجودًا وشجع في الوقت ذاته على إقامة تفرقة هي ـ فيما أعتقد ـ مصدر خراب المسرحية الحديثة، إنها التفرقة بين المسرح والأدب، ذلك أن "النماذج" [كتاب لام] جعلت من الممكن قراءة المسرحيات كشعر مع إهمال وظيفتها على خشبة المسرح، ولهذا السبب يلوح أن كل الآراء الحديثة في الإليزابثيين نابعة من "لام"؛ لأن كل الآراء الحديثة تقوم على الإقرار بأن الشعر والمسرح شيئان منفصلان، لا يمكن الجمع بينهما إلا بواسطة كاتب ذي عبقرية غير عادية، والفرق بين الناس الذين يفضلون المسرح الإليزابيثي، برغم إقرارهم بأن له عيوبا درامية، والناس الذين يفضلون المسرح الحديث برغم إقرارهم بأنه لا يشتمل على شعر جيد قط، غير مهم نسبيًّا، لأنك في كلا الحالين تلزم نفسك بالرأي القائل: إن المسرحية يمكن أن تكون أدبًا جيدًا رغم أنها مسرحية رديئة أو إنها يمكن أن تكون مسرحية جيدة رغم أنها أدب رديء ـ أو أنها تقع خارج نطاق الأدب كلية"[1].

يناقش إليوت قضية المسرحية الشعرية بالتفصيل في مقالة تحت عنوان "إمكانية مسرحية شعرية" في كتابه "الغابة المقدسة" يرفض إليوت في بداية المقالة التفسيرات المختلفة لأسباب اندثار المسرحية الشعرية في العصر الحديث، ويقدم أسبابًا جديدة لإثارة تلك القضية، فيقول:

(1) المختار من نقد ت. س. إليوت 1 / 401 – 402.

"والأسباب التي تدعو إلى إثارة المسألة من جديد هي أولا: أن غالبية ـ بل ربما عددًا كبيرًا بالتأكيد ـ من الشعراء يتطلعون إلى خشبة المسرح، وثانيا: أنه يلوح أن جمهورًا ليس بالقليل يريد مسرحيات شعرية ومن المحقق أن ثمة تعطشًا مشروعًا ـ ليس مقصورًا على أشخاص قلائل ـ لا تستطيع سوى المسرحية الشعرية له إشباعا، ومن المحقق أن على الاتجاه النقدي أن يحاول تحليل الأوضاع وغير ذلك من البيانات"[1].

يُرجع إليوت سبب وفاة المسرحية الشعرية إلى الهوة التي تفصل بين الماضي والحاضر، "وكان من المحال أن نؤمن ـ بعد ذلك ـ بموروث درامي، لقد كانت علاقة قصيدة بيرون الشعراء الإنجليز وقصائد كراب بعمل بوب بمثابة موروث متصل، ولكن علاقة مسرحية آل تشنشي بالمسرحية الإنجليزية العظيمة تكاد تشبه علاقة إعادة التركيب بالأصل، إننا حين نفقد الموروث نفقد قبضتنا على الحاضر، غير أنه على قدر ما كان ثمة أي موروث درامي في أيام شلي، لم يكن هناك ما يستحق الإبقاء عليه إنه الاختلاف بين المحافظة على الشيء وترميمه"[2].

كما أن المسرحية الشعرية لم تجد الكاتب الذي يفرغ فيها الجهد والطاقة حتى يعيد لها الحياة من جديد، ويجعل منها عملا فنيا له ثقله في العصر الحديث، بيد أن كاتب المسرحية يواجه عوائق أكثر مما قبل، "إن كاتب المسرحية المنظومة اليوم ينبغي أن يكون أكثر وعيا بما يفعل عما كانه شكسبير، وأن عليه ـ حتى لكي يخرج بنتيجة هينة الشأن نسبيا أن يتغلب على عقبات لم تكن معروفة لشكسبير، فعلى سبيل المثال نجد أن الشاعر الذي يحاول أن يكتب شيئا للمسرح يكتشف ـ بادئ ذي بدء ـ أن المسألة ليست مجرد

(1) المصدر السابق 1 / 129.

(2) السابق 1 / 130.

جهاد لاكتساب تكنيك المسرح، وإنما هي مسألة نوع من الشعر مختلف، نوع من النظم مختلف عن النوع الذي أهلته خبرته السابقة له"[1].

***

أصبحت الحاجة ملحة للمسرح الشعري وخاصة بعد الضيق من تكرار غنائيات الشعر الحداثي، وبعد المحاولات الجادة بالخروج بالقصيدة من الغنائية إلى الدرامية، وهذه الحاجة لا تقتصر على مطالبة النقاد فقط؛ بل وعلى رغبة الشعراء، ففيها طوق النجاة وحبل الخلاص، "بعد أن استهلكت براءته الأولى وطأة التكرار، وتشابه قواميس الشعراء، وتقارب أمزجتهم التي يميل معظمها إلى نوع من "الماليخوليا" الحزينة، أو إلى لون من العاطفية القريبة من "السنتمنتالية" أو الطرطشة العاطفية، وكأن المخرج الوحيد هو أن يجاوز هؤلاء الشعراء ذواتهم إلى خلق ذوات أخرى، تتميز بأبعادها وشخصياتها، وفيهم الخيّر والشرير والضحل والمتعمق والساخر والباكي، ومن خلال تشابك الشخصيات وتعانق مصائرها يستطيعون أن يهبوا لأنفسهم وللفن الذي يمارسون حياة جديدة"[2].

يغلب على ظن صلاح عبد الصبور أن المسرح الشعري، سيعود ليمتطي صهوة الجواد أو يتوج على عرش الإنتاج المسرحي، "فالإنسان الحديث بحاجة إلى الأسلوب والرؤية الشعريين للتعبير عنه، هذا الإنسان المركب المتناقض الحائر في عالم الفرودية والنسبية واكتشاف الفضاء الكوني، ولعل مسرح "بكت" ومسرح "أونيسكو" وغيرهما أن تكون احتجاجا صارخا على مسرح القرن التاسع عشر النثري ذي اللغة الفقيرة والإيحاء الواهن الضئيل"[3].

(1) إليوت: مقدمته لكتاب بثل "شكسبير والموروث الدرامي الشعبي" ج2 ص515.
(2) أقول لكم عن المسرح والسينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991، ص254.
(3) السابق: ص264.

والآن نقف لنتساءل هل المسرح الشعري، هو الحل السهل والقريب المنال الذي يمد الشاعر يده إليه فيدركه؟

يجيب صلاح قائلا: "لست أظن أن فنا من الفنون هو أشد عسرًا الآن وأبعد منالا من المسرح الشعري، ذلك لأنه قد ورث في ميراثه الطويل ثلاثة أنواع من المشكلات هي مشكلات الشر، ومشكلات المسرح، ومشكلات العصر الذي نعيش فيه، وهو حين انتقل إلى بيئتنا العربية قد اكتسبت طرازا رابعا من المشكلات، وهو مشكلات لغتنا وطاقتها التعبيرية"[1].

وفي كتاب صلاح "حياتي في الشعر" يعرض لنا تجربته الشعرية الأولى في المسرح في مسرحية "مأساة الحلاج" ويناقش قضية اللغة في المسرح، هل تكون نثرًا أم شعرًا؟ فإن كتابة مسرحية شعرية في العصر الحديث تثير لدى الشاعر الحداثي العديد من الأسئلة التي لم يكن الشاعر القديم من سوفوكل إلى شكسبير يعنى بها، فقد كان الشاعر القديم يكتب المسرحية شعرًا لأن المسرح لا يكتب إلا شعرًا، ولكن الحال في العصر الحديث قد تبدل فقد احتل المسرح النثري الساحة، وزاحم الشعر في المسرح حتى استطاع أن تبقى له اليد الطولي، بعد أن خلق شخصياته من الأناس العاديين بدلا من الآلهة وتحول من المشكلات الكبرى، كالموت والقدر إلى مشكلات أشد قربا من الناس وأقرب صلة بهم، وخرج "بعض النقاد الذين يزعمون أن الشعر لا مبرر له على المسرح، وإن المسرح الشعري بقية متحجرة من عهد قديم"[2].

لكن صلاح لم ير الموضوع من هذه الزاوية، أو بهذه الطريقة، يقول عن رؤيته لهذا الموقف: "لم أكن أرى الموضوع من هذه الزاوية، بل لعلي لم أكن أتوسط فيه أو أهادن، فقد

(1) السابق: ص254 – 255.

(2) حياتي في الشعر: ص156.

كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري ـ وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته ـ انحرافا في المسرح"[1]، ومؤهلات الشعر للمسرح متعددة ومتنوعة أولها:

"أن المسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، ولكنه قطعة مكثفة من الحياة، ولذلك فإن الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للعطاء المسرحي الجيد، والشاعرية هنا لا تعني النظم بحال من الأحوال بل إن كثيرا من المسرحيات غير المنظومة فيها قدر من الشاعرية، أوفر من بعض المسرحيات المنظومة، ويكفي أن يقرأ الإنسان مسرحيًّا معاصرًا كأونيل؛ ليدرك كيف استطاع أن يقترب من روح الشعر في معظم أعماله المسرحية، رغم أنه يكتبها نثرًا وبهذا المعنى وحده يقال أن "أونيل" هو أقرب الكتاب المحدثين إلى الترجيديا اليونانية"[2].

يضرب لنا صلاح الأمثال بالمسرحيات المملوءة بالشاعرية، مثل تشيكوف وغيره، يقول: "أما عمالقة المسرح النثري الآخرون، فما أكثر الشاعرية في أعمالهم وأغزرها، أليس تشيكوف شاعرًا من أرفع طراز؟ ألا تفيض مسرحية كالنورس بالشاعرية المرسلة، والمتحدثون بهذه الشاعرية ليسوا نبلاء ولا أباطرة ولا آلهة، ولا أنصاف آلهة، ولكنهم رجال ونساء عاديون وصبية وصبايا يافعون، وحتى برناردوشو في مسرحه الفكري كثيرا ما نجد فيه روح الشعر، ولعلنا هنا نستطيع أن نستشهد برأي قاله إليوت في إحدى مقالته النقدية، وهو أن لغة النثر الرفيع في المسرح هي كلغة الشعر تماما، كلاهما لغة غنية مليئة بالإيقاع مكثفة بالدلالات"[3].

يفرق صلاح بين "المسرحية المنظومة" و "الدراما الشعرية" "فالمسرحية المنظومة هي العمل الفني الذي يجري كل حواره منظوما بطريقة عروضية سليمة، أما الدراما الشعرية

(1) الصفحة نفسها.

(2) المسرح والسينما: ص264.

(3) حياتي في الشعر: ص158 : 159 .

ففي ثناياه، وإن خلت من الإيقاع والعروض المحكم، ولعل أوضح مثال لذلك مسرحيات الكاتب الرمزي البلجيكي "موريس ميتر لنك" التي تخلو من الإيقاع العروضي وتحفل بشاعرية الأداء واللغة، ولعل وجود هاتين التسميتين يكون دليلا على أن المسرح هو الهدف الأول، وليس الشعر منظوما ومطلقا وحرًا إلا وسيلة من وسائل التعبير"[1].

من ثَمّ ينتقد صلاح مسرحيات شوقي الذي يعتبره من أعظم الشعراء الغنائيين الذين عرفتهم اللغة العربية، بيد أن مسرحيات شوقي تفتقد الحركة والصراع وتشكيل الشخصيات "فالأعمال التي قدمها شوقي باسم المسرحيات لا تستحق هذا الاسم، فهي مجرد قصائد غنائية يتداول روايتها أشخاص مختلفون"[2].

والحل الأمثل لإحياء هذه المسرحيات هي أن تلحن وتقدم كأوبريتات[3]، وكذلك ينقد مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي "الفتى مهران" في مقال له تحت عنوان "حول الفتى مهران" لأنها منظومة بدون تكثيف للصراع يقول "ليسمح لي الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي أن أخالفه الرأي في تسميته مسرحية "الفتى مهران" مسرحية شعرية، فقد تعلمنا أن الشعر في المسرح ليس حلية تزين بها المسرحية، أو لونا من المحسنات يضاف إلى العمل الفني، بل هو قوام المسرحية وروحها، ولكي أجعل الأشخاص يتحدثون بالشعر ينبغي أن أسجل لحظاتهم الشعرية، فليس تسجيل فتات الحياة اليومية، ووصف نسيج الساعات والدقائق التائهة المكثفة التي تزدحم فيها العواطف وتشتد الانفعالات وهم في الحياة الواقعة حتى لو تحدثوا نثرا في أمثال هذه اللحظات جاء نثرهم أقرب إلى الشعر في إيقاعه وغنى لغته"[4].

---

(1) المسرح والسينما: ص255.

(2) السابق : ص82.

(3) انظر السابق: ص75.

(4) السابق: ص246.

على كل كاتب مسرحي يستخدم الشعر لغة للمسرح أن يختار لحظات مكثفة بين الحياة، وأن يلج إلى لب الصراع من الصفحات الأولى للمسرحية، وأن ينقي المسرح نقاءً ليس بعده نقاء، وأن يتميز الأسلوب بالتركيز الشديد، وبأن كل كلمة ترد فيه تخدم النص، والطريق إلى ذلك ليس هو موهبة الكاتب الشاعر أو حدسه، بل ثقافة الشاعر المسرحي وإلمامه التام "فتمثلا بالتراث وتدريبا ذوقيا مرهفا ثم انطلاقا حرًا بعد ذلك، يستدعي هذا الحدس أن يكون تاريخ المسرح وتقاليده دمًا في شرايين المؤلف المسرحي، وأن تكون غزيرة المعمار مختلطة اختلاطا وثيقا بفكره"[1].

ومن الخيوط القوية بين المسرح والشعر الرمز "الذي حرص كبار المؤلفين على الاستعانة به في مسرحهم كبعد ثانٍ للمسرحية؛ حتى لا تصبح مسرحية مسطحة، ذلك العنصر الذي يتمثل في الشعر أول ما يتمثل، أدركنا أن في كل مسرح عظيم لونًا من الشعر أو لونا من الشاعرية"[2].

ولا ينسى صلاح أن يشير إلى عقبة مهمة تقع أمام المسرح الشعري وهي استخدام الشعر الحر "ذلك لأن استخدام أسلوب الشعر الحر للمسرح محفوف بعقبة مهمة وهي: أن ينتهي النفس الموسيقي العروضي مع الجملة التي يجب أن ينطقها الممثل، وأنا أضرب المثل هنا ببعض الوقفات العروضية التي لا يمكن أن تنسجم مع الإلقاء، فيضطر الممثلون ـ غير ملومين ـ إلى كسر البيت وتحطيم الموسيقا"[3].

ومن الأمور التي عالجها صلاح في المسرح الشعري هي الشكل المسرحي "فقد ازدحمت الحياة المسرحية بأنواع التجديدات، مثل تجديدات العبث، وتجديدات بريخت،

(1) السابق: ص 256.

(2) حياتي في الشعر: ص159.

(3) المسرح والسينما: ص250.

وتجديدات أخرى كثيرة، وحينئذٍ آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودا، وذلك هو شكل الترجيديا اليونانية"[1].

ولقد آثر صلاح هذا الشكل في مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" ومع ذلك فهو لم يقف في وجه التجريب إذ إنه أشاد بتجربة توفيق الحكيم في المسرح التجريبي، حيث اعتبر إقدام توفيق الحكيم ـ وهو في قمة شهرته ـ على إبداع مسرحية تجريبية بمثابة سد منيع عن المتزمتين، وحافزٌ قويٌّ للشباب إلى التجريب، "فإن أحدًا لا يستطيع أن ينكر على كاتب مسرحي حقه في التجربة والتحطيم، وها هو "شيخ القبيلة" المسرحية قد سبق واقتحم وجرب وحطم وخلق خلقا جديدًا"[2]، ولكن شريطة أن يحمل المسرح رسالته التنويرية "إن المسرح العربي يتحمل رسالة قد لا يحملها غيره من المسارح هي رسالة التنوير، لقد اكتسب المسرح العربي مكانة في الحياة العربية المعاصرة، حين تصدى لعلاج مشكلاتها، وارتبطت الكلمة فيه بطموح الجماهير أو بآلامها"[3].

خاتمة وتعقيب:

نلاحظ في هذا الفصل تطابق الرؤى بين صلاح وإليوت في العديد من القضايا، واقترابهما إلى نقطة التقاء في البقية الباقية، ولم يفترقا إلا في قليل من القليل، نظرا لاختلاف البيئة التي عاش فيها كل منهما، وكذا الثقافة التي نهل منها كل منهما، فضلا عن المواقف الذاتية والخبرة الشخصية التي مرا بها.

فإذا نظرنا أولا إلى موقفهما من علاقة الشعر والمجتمع؛ نلاحظ اتفاق صلاح وإليوت على أهمية هذه العلاقة، وأنها علاقة حيوية ومهمة لا يمكن تجاهلها أو اختزالها،

(1) حياتي في الشعر: ص161.
(2) المسرح والسينما: ص119.
(3) السابق: ص403.

حيث إن الشاعر فرد من المجتمع ينعم بنعيمه ويتعذب بعذابه، بيد أنه يملك وسيلة فنية من وسائل التعبير ـ بل قُلْ من وسائل التغيير ـ لها من الفاعلية في النفوس ما لها، "ومن المؤكد أن الأدب بشتى اتجاهاته، هو جزء من الكيان الثقافي يتأثر ويؤثر في هذا الكيان، وهو يعبر عن روح العصر، والأديب باعتباره عنصرا أساسيا من عناصر النخبة المثقفة المستنيرة، التي يجب أن تمثل المجتمع وضميره الحي، فإنه وبالضرورة عنصر تكوين لهذا المجتمع"[1].

ومع اتفاقهما على أهمية الدور الاجتماعي للشعر، ومدى فاعليته، وضرورته، إلا أنهما يتفقان أيضا على أن هذا الدور لابد أن يكون نابعا من الشاعر ومن وجدانه، لا يفرض عليه من الخارج فالشاعر ملتزم بقضايا مجتمعه وليس مُلزَمًا بها، ومن ثم فإن المعيار الحقيقي والأساسي لتقييم القصيدة هو جودتها الفنية وأسسها الشعرية، وليس دورها الاجتماعي أو التزامها بقضايا المجتمع، فالشعر صوتٌ للشعراء، وليس بوقًا للآخرين.

ونلاحظ أن صلاح ناقش قضية الالتزام بشيء من التفصيل على عكس إليوت، وذلك أن صلاح كان يعيش في فترة ارتفعت فيها أصوات الاشتراكية العربية، وكاد صخبها يصم الآذان ويعمي الأبصار، فكان من واجب صلاح عبد الصبور أن يضع الأمور في نصابها الطبيعي، ويوضح ما قد يشكل، ويوضح ما قد يبهم، ويفصل ما قد يجمل، وهو ما قام به صلاح بالفعل من خلال حديثه عن التزام الشاعر فنيا واجتماعيا وضوابطه الفنية والجمالية.

وإذا نظرنا إلى الشعر والفلاسفة لاحظنا أن إليوت وصلاح عبد الصبور تتطابق وجهة نظرهما في العلاقة بين الشعر والفلسفة، فالعلاقة بينهما علاقة متلازمة، لا يمكن الفصل بينهما، أو عزل أحدهما عن الآخر، فالشعر في إحدى وجوهه فكر فلسفي صيغ

(1) د. السعيد الوراقي: في علم الاجتماع الأدبي، عالم المعرفة الجامعية ط1990، ص19.

بأسلوب فني، "على أن هذا لا يعني بحال أن تتحول الأحكام على الشعر أو له من منظور رصيده الفلسفي، أو أن ينظر إليه بمعايير المادة الفلسفية المطروحة فحسب، وإلا بدا الشعر هزيلا"[1].

لذا ينوهان على أن طبيعة هذه العلاقة تقوم على هضم الأفكار الفلسفية، وتمثلها تمثلا وجدانيا شعريًا، فالشعر لا يعرض آراء بل يقدم رؤية، وهنالك فرق واضح بين الشاعر الذي يستخدم أدواته الفنية ووسائله الشعرية ليعرض لنا نظرية فلسفية في منظومة شعرية، وبين شاعر يأخذ من مواقفه الفلسفية وآرائه الفكرية مادة شعرية، وتجربة شعورية.

ويرى إليوت أن الشعر عندما يقدم النظرية الفلسفية كرؤية شعرية وخبرة شعورية يزيد من قيمتها ويرسخ وجودها، ويرى أن أفضل وسيلة يمكن للشاعر أن يستخدمها لتقديم النظريات الفلسفية، وتناول الموضوعات الميتافيزيقية هي المعادل الوجداني، الذي يجمع بين طرفي الفكر والوجدان في صياغة جمالية تعبر عن موقف الشاعر؛ لذا يجد إليوت في الشعراء الميتافيزيقيين دليلا تطبيقيًا على نظرية المعادل الوجداني فهم من قدم لنا هذا المعادل الوجداني للنظريات الفلسفية والفكرية.

بينما نجد قراءة صلاح للشعر العربي تنتهي به إلى نتيجة مفداها أنهم اهتموا بالذائقة اللغوية على حساب الجانب الفلسفي والفكري، وقاموا بدور الفصل بين العقل والعاطفة فصلا تعسفيا جعلهم لا يهتمون بتقديم المواقف الفلسفية، والرؤى الفكرية في قصائدهم الشعرية، بل إنهم لم يسعوا أن يكون لهم موقفا فلسفيا من الأساس، وينكر أن تكون الأبيات المفردة التي تبث حكمة تعبر عن اتجاه فلسفي أو موقف حياتيٍّ، بل إن

(1) الدكتور عبد الله التطاوي: الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، ص5.

شعراء معاصرين كالعقاد عندما قدموا القصيدة الفلسفية فشلوا لأنهم لم يستطيعوا أن يفرقوا بين أن يكون للشاعر موقف فلسفيٌّ وبين أن يكون ناقلا لموقف فلسفيٍّ.

تتضح ملامح التشابه بين آراء إليوت وصلاح عبد الصبور في الشعر والدين في قسط كبير منها، وخاصة أنهما كانا ملحدين في بدايتهما ثم أصبحا فيما بعد مؤلّهين، قد اعتنق إليوت المذهب الإنساني لفترة طويلة، وكذا كان صلاح ملحدا ردحًا من الزمن، ثم أصبح إليوت أنجلوكاثوليكي وأضحى صلاح مؤلها.

كما تراجع إليوت عن آرائه الجمالية الصرفة في عزل الدين عن التقييم الفني، ولا أقول عزل الدين عن الشعر، ودعا إلى تقييم يعتمد على أسس أخلاقية ولاهوتية، وهذا التقييم إن كان لا يحدد فنية العمل الأدبي إلا إنه يحدد عظمته، وإن كان صلاح مؤلها إلا أنه نحّى الدين مطلقا عن تقييم العمل الفني، بل دعا صراحة إلى عزل الدين عن العمل الأدبي، إذ إن الأدب يعالج قضية الإيمان ولا يختص بالأديان.

يرجع السبب في ذلك للخلفية الثقافية والدينية التي يعيش فيها صلاح عبد الصبور؛ إذ إنه يعيش في عالم إسلامي وعربي تغلب عليه النزعة الدينية، عالم متدين بطبعه، ومتعصب لاعتقاداته على مختلف مشاربه وتضارب انتماءاته العرقية والعقدية، مما دفع بصلاح أن يصد سطوة الدين على الآداب، ويذب عن صرح استقلالية الفنون.

على حين إليوت يعيش في عالم علماني، نحى الدين من زمن ليس بقريب عن الأدب، بل عن المجتمع بأسره، وبمؤسساته المختلفة السياسية والاقتصادية، فكانت محاولات إليوت تهدف إلى العودة بالقيم الأخلاقية التي ضاعت سدى في صحراء الحرية الفردية، وغيوم النزوات والشهوات الإنسانية.

وعن المسرح والشعر يجتمع رأيهما على حاجة العصر إلى المسرح الشعري، وخاصة بعدما ابتذل المسرح النثري أشد ابتذال وبعد عن جادة الصواب والرصانة، كما

يجتمعان على أن الشعر في المسرح ليس بحرًا وحلية لفظية، أو نغمة موسيقية فحسب بل صُلب المسرح وعُمُده التي يقوم عليها المسرح الشعري.

ويخطيء من يظن أن المسرح الشعري هو مجرد عقد قران بين المسرح والشعر على يد شاعر متمرس في الفنون المسرحية، أو على يد كاتب مسرحي ينظم بحور الشعر.

من ثم كانت ثمة مشكلة تضاف إلى مشاكل المسرح، وهي مشكلة اللغة الشعرية التي يجب على الشاعر المسرحي أن يحسن اختياره فتعبر عمن يتحدثون بها، وتتناسب مع شخصيتهم، في الوقت نفسه لا تفقد شاعريتها وتذبل طاقتها الإبداعية.

وإن كان صلاح يتفق في كل ما سبق مع إليوت ولا يختلف معه، إلا أنه يتميز في تناوله بالموضوع والخصوصية النابعة من مشكلات الأدب العربي وإشكالات اللغة العربية، فإن كان المسرح الأوربي ضاربًا بجذوره في تاريخ الأدب الإنساني، وأمست شجرته وارفة الأغصان، فإن المسرح العربي عامة، والمسرح الشعري خاصة، حديثا عهدٍ بالأدب العربي، وما زالا يبحثا عن التربة الخصبة والرعاية المستمرة.

فالمسرح الشعري العربي والغربي يحمل في طياته مشاكل المسرح الإغريقي بأشكاله المختلفة، من قضايا الشر وقضايا العصر، ومشكلات البناء المسرحي، وعلاوة على ذلك يحمل المسرح العربي في طياته مشاكل اللغة العربية من فصاحة وعامية، ومشاكل البناء الشعري، تفعيلة وحرًا وعمودًا.

ولقد حاول صلاح أن يقدم حلولا لهذه المشكلة فدعا إلى شاعرية المسرح وليس لشعريته، ولو كتب بلغة نثرية، أما إليوت فركز على قضية فصل الشعر عن المسرح، والنظر إلى الشعر كنص مقروء، وإلى المسرح كأداة دون الاهتمام بالنص الملقى، وطالب بالدمج الحقيقي بين الشعر والمسرح.

خاتمة الدراسة

النظرية الشعرية في زمن الحداثة أمست تحمل معاني وقيمًا جديدة، ومختلفة عن تلك المعاني والقيم القديمة، وباتت هذه النظرية الحداثية على يد صلاح عبد الصبور قيمة فكرية تعالج قضايا الإنسان في مجتمعه الثقافي، والسياسي والاجتماعي، وباتت قيمة فكرية، تحمل رؤية الشاعر المفكر، وتحمل رأي المفكر الشاعر.

كانت النظرية الشعرية من قبل مجرد قوالب لفظية يسكب فيها الشاعر العواطف السيالة، والانفعالات الذاتية في تلك القوالب المتوارثة منذ قرون غابرة، فقد كانت النظرية الشعرية العربية قبل ظهور الحداثة الشعرية تعتمد على القيمة الشكلية للقصيدة العربية، والاهتمام بالجانب البياني على حساب القيم الفكرية، والتأملات الكونية.

تتمثل النظرية الشعرية العربية التقليدية في عمود الشعر العربي، الذي ظل صنما يعبد في محراب الإبداع العربي بلا منازع إلى أن تحطم بمعاول الحداثة الشعرية.

وإن كان الشعر صوتا للقبلية في العصور الماضية، ثم صوتا للمجتمع ومؤسساته في العصور القريبة، فإنه في زمن الحداثة أصبح صوت الشاعر، والشاعر فحسب، يحكي به آماله العريضة وأحلامه البسيطة، بل وكوابيسه المزعجة، يحكي به آلامه التي تؤرقه وتعذبه.

القصيدة في النظرية الشعرية العربية التقليدية غنائية ذاتية، تكتب لتنشد على جموع الجماهير فتطرب القلوب وتسحر العقول.

القصيدة في النظرية الشعرية الحداثية فكرية إنسانية، تناقش قضايا فلسفية وتأملات فكرية، تعالج عذبات الشاعر في الكون، تبحث في خبايا النفس، "يفترض هذا الشعر أن

المتلقي مشارك، إذن مبدع، كادح في العمل الفني كدح الشاعر نفسه"[1]، لم تعد القصيدة تكتب لتقرأ على جموع الجماهير، بل لتقرأ من جموع الجماهير فتتحرك الأذهان وتضطرب القلوب.

نجح الشاعر الحداثي أن يصل بالقصيدة الحداثية إلى ذروة الموضوعية الفكرية؛ باستخدامه للأدوات الفنية المعاصرة من توظيف للأسطورة، والتراث بأشكاله المتباينة دينية.. شعبية.. تاريخية.. الخ مستفيدا من الأشكال الفنية الأخرى كالمسرحية بعناصرها الدرامية، والرواية بعناصرها القصصية، والأسطورة بشخصياتها الأسطورية، انتهت القصيدة الحداثية إلى تزاوج الفنون شكلاً ومضمونًا؛ فباتت أكثر نضجًا وأعمق أثرًا.

الفضل في كل ذلك يرجع لموهبة الشاعر العربي الحداثي الذي عانى من وطأة الواقع المرير، المشوه في قسماته، لم يتقوقع الشاعر على ذاته أو يهرب إلى أبراجه العاجية يعتزل هذا الواقع، بل شهر سيفه وأمسك قلمه، وصاغ قصيدته لتكون حجرًا يحرك الماء الراكد، ولا ننكر هنا أن الشاعر العربي الحداثي ـ بفضل تواصل الثقافات ـ اقتبس عناصر شعرية وأساليب فنية، نهضت بالشعر العربي، وارتقت بأدواته وأساليبه مما ساعد الشعر العربي أن يعبر عن ضمير الأمة في حالتي الرضا والسخط.

لا ضير أن الشاعر العربي الحداثي لجأ إلى الحداثة الشعرية الغربية فاقتبس منها وتأثر بأساليبها، فالإبداع ليس حكرا على أحد، والحكمة ضالة المرء أين وجدها أخذها، ومن ثم كان أثر الأدب الغربي بلغاته المختلفة أثرا واضح الملامح، تجلت صورته عند صلاح عبد الصبور وإليوت، ولقد كان هذا الأثر رافدا غزيرا روى الشعر العربي فطرح

(1) إدوارد الخراط: شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية عدد 97، ديسمبر 1999، ص57.

ثمارًا طيبة، لا أحسب أنها كانت ستصبح بهذا المذاق إن لم تتلقح من تلك البذور الغربية فكرًا وأسلوبًا.

تجلت عبقرية صلاح عبد الصبور في عملية التهجين والتلقيح، وابتعد كل البعد عن الاستنساخ الأدبي إن جاز التعبير، فكان هذا التأثر تأثرا إيجابيا أفاد منه صلاح عبد الصبور والأدب العربي كله، وابتعد عن التأثر الممسوخ الذي يسلب المنبع رونقه وإبداعه، ويصيب المصب بترسبات وشوائب تعوق المسيرة.

وفي صورة من صور هذا المسخ وقع الأدب العربي عندما نقلت لنا صورة الشاعر والناقد الحداثي إليوت نقلا جزئيا، ومع هذا النقل المجتزأ كان أيضا نقلا مشوها مطموس الملامح.

هذا، من الدوافع الحثيثة التي دفعتنا من اتخاذ إليوت مجالا لهذه الدراسة، محاولين أن نقدم صورة من قرب لإليوت ونظريته الشعرية ـ وإن كنا لا ندعي توصلنا لصورة كاملة ـ علّنا نظفر بمفهوم حقيقي للحداثة الشعرية وما تحمله من مفردات ومصطلحات حداثية.

وأكثر ما لفت نظري ويستحق أن أشير إليه بعد السنوات التي قضيت مع إليوت وصلاح وحداثتهما الشعرية والفكرية:

أولا: أن الحداثة ليست تعني الانفصال التام عن التراث وما يحمله من قيم ومضامين، بل تعني الاستفادة من هذا التراث بأقصى الوسائل وبكل السبل المتاحة والممكنة، فالشاعر الحقيقي هو الذي يضرب بجذوره في أعماق تراث عريق يتمثل في التراث الشعبي، كحلقة صغرى، ثم التراث القومي كحلقة وسطى، ثم التراث الإنساني كحلقة كبرى، أعم وأشمل.

ثانيا: أن الحداثة لا تعني الهجوم على الدين والانسلاخ من قيمه الأخلاقية وعقائده الراسخة، بل إن الحداثة تعكس في صورة من صورها وشكل من أشكالها هذه القيم النبيلة، وتتواصل مع الدين في قيمه الروحانية لتقترب من شفافية صوفية.

وخلاصة القول أن الحداثة الشعرية حُمِّلت أوزار القوم، وهي بريئة منها براءة الذئب من دم ابن يعقوب، فالحداثة التي تنقطع عن تراثها ولا تنبع منه، مثلها كمثل نبت بلا جذور سرعان ما تذروه الرياح، وإن الحداثة التي لا تعبر عن عقيدة الشاعر وقيمه الدينية هي حداثة مزيفة لديها انفصام مع مبدعها وما يحمله من قيم ورؤى، قبل أن تكون انفصاما مع المتلقي.

بسم الله الرحمن الرحيم

هذا ملخص عن كتاب '' الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وت . س. إليوت '' وهي في الأصل رسالة ماجستير الموسومة بـ (نظرية الشعر في الشعر العربي والإنجليزي الحداثيين، صلاح عبد الصبور وت. س. إليوت نموذجا، دراسة مقارنه) وحصلت على تقدير ممتاز.

والتي قضيت في كهفها سبع سنوات، من البحث الدائم والعمل الدءوب، وما اكتنفها من صعاب ومعوقات، فمن الرغم من شهرة إليوت في الأدب العربي وذيوع صيته، بيد أن هذه الشهرة كانت قائمة على جُرفٍ هارٍ، لأعمال مبتورة من سياقها، وأفكار منقولة من أجوائها.

وهذا ما دفع "فؤاد دوارة" بأن يترجم مقال "كارل شابيرو" "ت. س. إليوت أو نهاية مدرسة" ليقدم عملا كاملا غير منقوص عن إليوت، لعل القارئ العربي يستطيع أن يصدر حكمًا بنفسه من خلال قراءاته لأعمال أصيلة عن إليوت، وليس من خلال اقتباسات لأقوال أو كلمات لا تمثل صورة كاملة، أو فكرة ناضجة.

تلك الشهرة الزائفة: التي حدت بالدكتور "ماهر شفيق فريد" ـ أيضا ـ أن يكتب مقالا عن "أثر ت.س. إليوت في الأدب العربي الحديث" يندد فيه بهذه المحاولات المبتورة، ويعبر عن محاولة محاكاة شعرائنا ونقادنا العرب لـ"ت.س. إليوت" بأنها "محاولة لم تؤت ثمرة ـ باستثناء حالات قليلة، تُعدّ على أصابع اليدين ـ والقلة القليلة التي نجحت في استلهامه قد حققت ذلك في مواضع قليلة وليس في كل نتاجها.

وإن كانت شهرة إليوت مثلت صعوبة على نحو ما فإن مفهوم الحداثة، أيضا مثل عقبة كئود، فالحداثة برزت بقوة في الأدب العربي، عمومًا، وتجلت أشكالها ورؤاها في الشعر العربي خصوصًا، مما أدى إلى تنوع بل تضارب النظرية الشعرية تنظيرًا وتطبيقًا،

حتى صار لكل شاعر مفهومه الخاص للشعر. ووقع معظم الشعراء والنقاد في شرك الاغتراب والغموض، حينما قاموا بالنقل لمصطلحات أجنبية، ومفاهيم حداثية دون تفسير أو وعي، واستعملوها في كتاباتهم دون فهم لدلالتها في لغتها الأصلية، أو دون أن يكون لديهم القدرة على إعطائها دلالة في لغته أو ثقافته العربية.

هذا، ما دفعنا بشدة إلى اختيار هذا الموضوع فالآن بعدما انطفأ أتون الصراعات الإيديولوجية التي اصطحبت الحداثة الشعرية، وخمدت تلك الحمم البركانية التي تقاذفتها الأقلام الصحفية والألسنة الأدبية؛ يمكننا أن نعيد قراءة هذا الماضي القريب، والذي مازلنا نعيش في ظلاله ونجني ثماره، الآن يمكنا أن نقرأ هذا التراث ونعيد تقيمه تقيمًا موضوعيًا بعيدًا عن حماس الشباب وأحلامه، وفي منأى عن تعنت الشيوخ وثباته.

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار صلاح عبد الصبور وإليوت نموذجًا للحداثة الشعرية؛ المكانة التي حظي بها كل منهما في هذه الحداثة الشعرية تنظيرًا وتطبيقًا.

كذا وجه الشبه بينهما في أمور عديدة، منها على سبيل المثال:

أن كليهما شاعر مبدع من شعراء الحداثة، بل رائد من روادها الذين أسهموا بقصائدهم المتميزة، وموهبتهم المتفردة في صياغة هذه الحداثة صياغة عملية، بالإضافة أن كليهما شاعر ساهم في صنع الحداثة الشعرية؛ فإن كليهما ناقد متمرس جمع بين نظم الشعر وإبداع النقد.

ومن نافلة القول أن أقول: إني أردت من هذه الدراسة إبراز الجانب النقدي لإليوت وصلاح أكثر من الجانب الشعري، وإن كنت لا أغفل الأخير؛ حيث كثرة الدراسات التي تناولت بالنقد والتحليل أشعار صلاح وإليوت، وإن تناولت كلا على حدة، وهناك دراسات تناولت أيضا الشعر الحداثي بالنقد والتحليل، وكذا ألمحت لتأثر الشعر العربي، وقدمت رؤية في صورة جلية، مثل: دراسة عز الدين إسماعيل "الشعر

العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية". وبجانب هذه الدراسات هناك دراسات تناولت صلاح وإليوت بالمقارنة بين كتاباتهما المختلفة، كدراسة جمال نجيب التلاوي: "المثاقفة عبد الصبور وإليوت دراسة عبر حضارية"[1] ودراسة محمد شاهين": ت. س إليوت وأثره في الشعر العربي: السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش دراسة مقارنة.[2]

ولكن كل هذه الدراسات نظرت إلى صلاح وإليوت على أنهما شاعران أكثر منهما ناقدين، ووفتهما حقهما كشاعرين، وتجاهلت أو غضت الطرف عن الجانب النقدي منهما أو لم توفه حقه، وهذا ما يؤكده الدكتور حلمي بدير في كتابه "الأدب المقارن بحوث ودراسات" عندما يقول: "وعلى الرغم من كثرة الكتابات حول الشاعر والتي تبيّنها بيبلوجرافيا "الشاعر والكلمة"، فإن شيئًا منها لا يكاد يفسره، وإذا ما حاول فهو يقف عند جانب واحد في قصيدة منه أو ديوان أو مسرحية، دون محاولة خوض هذا العالم جميعه، على الرغم من أنه عالم جدير بأن نخوضه وأن نبحر معه وراء خواصه وأفكاره جميعا"[3]

وفي هذه الدراسة نحاول أن نكمل المسيرة، ونسد نقصًا في الدراسات السابقة، مع شهادتنا لها بأنها أدت ما عليها، مركزًا على الكتابات النقدية أولا، ومعتمدًا على التناول الرأسي وليس الأفقي ثانيًا، إذ اكتفيتُ بالنظر إلى النظرية الشعرية بين صلاح وإليوت، بعيدًا عن مظاهر التأثير والتأثر في النواحي الأخرى.

واتخذت منهج المقارنة بعدما توفرت شروط الدراسة المقارنة بين صلاح عبد الصبور وإليوت، علّنا نصل إلى نتيجة موضوعية، بعدما اهتمت الدراسات المقارنة السابقة بالتركيز على أثر إليوت في صلاح وتأثر صلاح به، وتقصتْ مواطن التشابه، في

(1) دار الهدى، المنيا، 2005.

(2) دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

(3) الأدب المقارن بحوث ودراسات: دار الوفاء، سنة 2001، ص 319.

عملية شرطية، ونسوا أن الغرض الأساسي من الدراسة المقارنة هو تقييم جدوى التأثير والتأثر، وليس تعيين مواطن التأثر والتأثير.

وتم تقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول وتمهيد وخاتمة.

الفصل الأول: بعنوان ماهية الشعر ووظيفته: ويتناول المفهوم النظري للشعر وطبيعته والوظيفة التي يجدر أن يقوم بها.

أما الفصل الثاني: فهو بعنوان البنية الشعرية: يتناول الأساليب والأدوات الشعرية، التي تجعل من القصيدة بناءً شعريًا حقيقيًا، يبعد عن النثرية بأشكالها المختلفة، من قصة ومسرحية ومقالة... الخ، ويقترب من عالم القصيدة والشعر الخلاق، بما فيه من حس مرهف، ومشاعر نابضة، وفكر نافذ، وآراء ناطقة بآلام وآمال الشاعر ومجتمعه.

وفي الفصل الثالث: وهو تحت عنوان الرؤيا الشعرية، بحثتُ عن علاقة الشعر ورؤاه تجاه المؤسسات المختلفة: دينية أو سياسية أو اجتماعية... الخ، موضحًا نوعية هذه العلاقة ومدى الارتباط والانفصال بينهما.

ولقد مهدّت لهذه الفصول بتمهيد تناولت فيه الحداثة الشعرية، والأسباب التي دفعت إلى ظهورها على الساحة، واختلاف وجهات النظر فيها.

وفي النهاية ختمت بخاتمة وضحت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج ووصايا.

وأكثر ما لفت نظري ويستحق أن أشير إليه بعد السنوات التي قضيت مع إليوت وصلاح وحداثتهما الشعرية والفكرية:

أولا: أن القصيدة في النظرية الشعرية الحداثية فكرية إنسانية، تناقش قضايا فلسفية وتأملات فكرية، تعالج عذبات الشاعر في الكون، وتبحث في خبايا النفس. فالقصيدة

الحداثية قيمة فكرية تعالج قضايا الإنسان في مجتمعه الثقافي، والسياسي والاجتماعي، وباتت قيمة فكرية، تحمل رؤية الشاعر المفكر، وتحمل رأي المفكر الشاعر. الذي يعبر عن كل ذلك من خلال صوته وصوته المفرد فحسب ، لا صوت القطيع أو القبيلة.

ثانيا: أن الحداثة ليست تعني الانفصال التام عن التراث وما يحمله من قيم ومضامين، بل تعني الاستفادة من هذا التراث بأقصى الوسائل وبكل السبل المتاحة والممكنة، فالشاعر الحقيقي هو الذي يضرب بجذوره في أعماق تراث عريق يتمثل في التراث الشعبي، كحلقة صغرى، ثم التراث القومي كحلقة وسطى، ثم التراث الإنساني كحلقة كبرى، أعم وأشمل.

ثالثا: أن الحداثة لا تعني الهجوم على الدين والانسلاخ من قيمه الأخلاقية وعقائده الراسخة، بل إن الحداثة تعكس في صورة من صورها وشكل من أشكالها هذه القيم النبيلة، وتتواصل مع الدين في قيمه الروحانية لتقترب من شفافية صوفية.

وخلاصة القول أن الحداثة الشعرية حُملّت أوزار القوم، وهي بريئة منها براءة الذئب من دم ابن يعقوب، فالحداثة التي تنقطع عن تراثها ولا تنبع منه، مثلها كمثل نبت بلا جذور سرعان ما تذروه الرياح، وإن الحداثة التي لا تعبر عن عقيدة الشاعر وقيمه الدينية هي حداثة مزيفة لديها انفصام مع مبدعها وما يحمله من قيم ورؤى، قبل أن تكون انفصاما مع المتلقي.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم أبو خشب:

1. تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الرابعة، 1992

- ابن خلدون: (عبد الرحمن بن محمد)

2. المقدمة: تشكيل العلامة رشيد عطية، تدقيق المعلم عبد الله البستاني، مكتبة لبنان، ط الرابعة، 1990

- ابن طباطبا: (محمد بن علي)

3. عيار الشعر: شرح وتحقيق عباس عبد الستار، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط أولى، 1982

- أحمد زكي أبو شادي:

4. أطياف الربيع: مطبعة التعاون، الطبعة الأولى، 1933

- أحمد سويلم:

5. شعرنا القديم رؤية عصرية: المجلس الأعلى للثقافة، (بدون ط . ت)

- أحمد شوقي:

6. مقدمة ديوانه الشوقيات: أعاد طبعها د. طه وادي في شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، ط الخامسة، (د. ت)

- أحمد عبد الحي:

7. دراسات في النقد الأدبي الحديث: الشاعر والسلطة موضوعا، مطبعة الشاعر بطنطا، 2000م

8. شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م
- إدوارد الخراط:
9. شعر الحداثة في مصر، دراسات وتأويلات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية عدد 97، ديسمبر 1999م
- أدونيس: (علي أحمد سعيد)
10. الثابت والمتحول: ج4، دار الساقي، بيروت، (بدون ط . ت)
11. فاتحة لنهاية القرن: دار العودة، بيروت، 1980م.
- إليوت:
12. قصائد: ترجمة ماهر شفيق فريد، دار ومطابع المستقبل الطبعة الأولى 1966م.
13. وظيفة النقد: ترجمة د. إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، (بدون ط. ت)
14. ملاحظات حول تعريف الثقافة: ترجمة وتقديم شكري محمد عياد، مكتبة الأسرة 2001م.
15. جدوى الشعر وجدوى النقد: ترجمة ماهر شفيق فريد، ضمن كتاب المختار من نقد ت.س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.
16. وراء آلهة غريبة: ترجمة ماهر شفيق فريد، ضمن كتاب المختار من نقد ت.س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.
17. المختار من نقد ت.س. إليوت: (3 أجزاء) اختيار وترجمة ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة 2000م.
- أوين أدمان:
18. الفنون والإنسان مقدمة موجزة لعلم الجمال: ترجمة مصطفى حبيب، مكتبة الأسرة 2001م
- جمال نجيب التلاوي:

19. المثاقفة عبد الصبور وإليوت دراسة عبر حضارية، دار الهدى، المنيا، 2005
- جون كوين:
20. النظرية الشعرية: ترجمة د. أحمد درويش، دار غريب، القاهرة 2000 م
- جيهان السادات:
21. أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومنسيين في مصر: دار المعارف، (بدون ط. ت)
- جيهان صفوت رءوف:
22. شلي في الأدب العربي في مصر: دار المعارف، (بدون ط. ت)
- حسين علي محمد:
23. الأدب العربي الحديث الرؤية والتشكيل: دار الوفاء، الطبعة الأولى، 2000 م
- حلمي بدير:
24. الأدب المقارن بحوث ودراسات: دار الوفاء، سنة 2001 م
- رايموند ويليامز:
25. طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد: ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يونيو 1999م
- سامح كريم :
26. العقاد في معاركه الأدبية والفكرية: مكتبة الأسرة، 2002م
- السعيد الوراقي: (بالاشتراك مع محمود كسبر):
27. في علم الاجتماع الأدبي: عالم المعرفة الجامعية، 1990م
- سمير سعيد حجازي:
28. النقد العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته: الطبعة الأولى سنة 2001م
- السيد محمد محمد على :
29. شعر صلاح عبد الصبور الغنائي دراسة نقدية: رسالة دكتوراه بدار العلوم، سنة 1986م ، إشراف أ.د: محمود بخيت الربيعي.
- شكري محمد عياد:

30. أزمة الشعر المعاصر: أصدقاء الكتاب، ط أولى، 1998م
31. المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر 1993م
- شوقي ضيف:
32. فصول في الشعر ونقده: دار المعارف، ط الثانية، (د. ت)
- صلاح رزق:
33. أدبية النص محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م
- صلاح عبد الصبور:
- الأعمال الكاملة:
34. الجزء الأول: المسرح الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م
35. الجزء الثاني: حياتي في الشعر، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993م
36. الجزء الثالث: أقول لكم عن جيل الرواد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م
37. الجزء الرابع: الترجمة أ. المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990
38. الجزء الخامس: الترجمة ب. القصة والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1990م
39. الجزء السادس: أقول لكم عن المسرح والسينما، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991م
40. الجزء السابع: أقول لكم عن الحب والفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1991م
41. الجزء الثامن: أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
42. الجزء التاسع: أقول لكم عن الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.
43. الجزء العاشر: أقول لكم عن الشعراء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.
44. الجزء الحادي عشر: الأوراق السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992م.

45. الناس في بلادي دار الشروق: ط السادسة، 1981م ـ 1401هـ
46. حياتي في الشعر: مكتبة الأسرة، 2003م
47. ديوان الإبحار في الذاكرة: مكتبة مدبولي، القاهرة طبعة أولى، 1979م
• صلاح فضل:
48. نظرية البنائية في النقد الأدبي: مكتبة الأسرة، 2003م
• طه حسين:
49. حافظ وشوقي: وزارة التربية والتعليم، طبعة 1985م
• طه وادي :
50. شعر ناجي الموقف والأداة: دار المعارف، طبعة 1990م
51. شعر شوقي الغنائي والمسرحي: دار المعارف، ط الخامسة، (د. ت)
• عباس محمود العقاد:
52. الديوان في الأدب والنقد: مكتبة الأسرة 2000م
53. شعراء مصر وبيئاتهم: مطبعة حجازي بالقاهرة، 1937م
54. مقدمة كتاب الغربال لميخائيل نعيمة: المجلد الثالث من مجموعته الكاملة، دار العلم للملايين، بيروت، 1971م
• عبد الرحمن محمد القعود:
55. الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل: سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس2002م
• عبد العزيز حمودة :
56. المرايا المقعرة: عالم المعرفة، أغسطس 2001م، الكويت
• عبد القاهر الجرجاني:
57. دلائل الإعجاز: قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة 2000م
• عبد الله التطاوي:
58. الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، (بدون ط. ت)

- عبد الله محمد الغذامي:

59. الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م

- عبد الناصر عيسى:

60. صلاح عبد الصبور: ضمير الشعر المصري، المجلس القومي للشباب، القاهرة، 2008.

- عبد الناصر هلال:

61. الحضور والحضور المضاد: دراسة في المسرح الشعري الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، أول أكتوبر 2000م، العدد 110.

- عز الدين إسماعيل:

62. التفسير النفسي للأدب: مكتبة غريب، ط الرابعة (د. ت)

63. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: المكتبة الأكاديمية 1994م

- على أحمد باكثير:

64. إخناتون ونفرتيتي: دار الكتاب العربي، القاهرة، ط الثانية، 1967م

- فائق متى:

65. إليوت: دار المعارف، ط الثانية، (د. ت)

- فان تيجم:

66. الأدب المقارن: ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، (د. ت)

- لاجوس أجري:

67. فن كتابة المسرحية: ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأسرة، سنة 2000م

- لويس عوض:

68. برومثيوس طليقا: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1987م

69. دراسات في أدبنا الحديث: مطابع القناني وشركاه بمصر، مايو 1961

- ماهر شفيق فريد:

70. الشعر الإنجليزي الحديث: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971م

71. ت.س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة 2001 م.

- محمد إبراهيم أبو سنة:

72. تجارب نقدية وقضايا أدبية: دار المعارف، (د. ط) ، 1986م

- محمد بدوي:

73. الجحيم الأرضي قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 م

- محمد زكي العشماوي:

74. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: دار الشروق، ط أولى، 1414 هـ 1994م

- محمد شاهين:

75. ت. س إليوت وأثره في الشعر العربي (السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش) دراسة مقارنة، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007م

- محمد فتوح أحمد:

76. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: دار المعارف، الطبعة الثالثة، 1984 م

- محمد مصطفى أبو شوارب:

77. إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع الهجري: دار الوفاء، 2002 م

- محمد مندور:

78. الشعر المصري بعد شوقي: الحلقة الأولى، طبعة وزارة التربية والتعليم بمصر، 1982م.

- مختار عطية:

79. بحوث تطبيقيه في الأدب العربي: دار الوفاء، طبعة 2001م

- المرزوقي: (أبو علي أحمد بن محمد)

80. شرح الحماسة: القسم الأول، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة 1951م.

- مصطفى هدارة:

81. الدراسات الأدبية: وزارة التربية والتعليم بالاشتراك مع الجامعات المصرية، برنامج التأهيل التربوي، المستوى الرابع، 1997 ـ 1998م

- ميخائيل نعيمة:

82. الغربال: دار صادر، ط السابعة، 1964 م

- نادرة جميل السراج:

83. شعراء الرابطة القلمية دراسات في شعراء المهجر: دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، (د. ت)

- نازك الملائكة:

84. قضايا الشعر المعاصر: مكتبة النهضة، بغداد، ط الثانية، 1965م

ثانيا: الدوريات والمجلات العربية:

85. مجلة فصول مج4، أكتوبر1981م

86. مجلة المجلة، سبتمبر1961

87. مجلة عالم الفكر، مج21 ع2 أكتوبر: ديسمبر1993م

88. مجلة نزوى، المجلد السابع، 1996م

89. جريدة الرياض اليومية، الأربعاء 18ربيع الثاني 1424هـ

90. مجلة شعر البيروتية، مجلد السنة الثالثة 1959، الأعداد 9: 12

91. سلسلة أبحاث المؤتمرات (12): "صلاح عبد الصبور مشروع إبداعي متجدد" (جزءان) المجلس الأعلى للثقافة 2003

ثالثا: المصادر والمراجع الأجنبية:

92. A. F. Scott: Current Literary Terms: A Concise Dictionary of Their Origin and Use, The Macmillan Press LTD 1981
93. Aidan Day: Romanticism, First published 1996, by Routledge
94. Encarta online Encyclopedia 2003, www.encatra.msn.com
95. George Williamson: A Reader's Guide to T. S. Eliot, Published by: J. W. Arrowsmith LTD, Brisol 1967
96. Ian Johnston: lecture on T.S. Eliot's , www.mala.ca
97. Paul Brians: Romanticism, www.wsu.edu:8080/~brians/hum_303/romanticism.htm
98. T.S. Eliot: Selected Essays, Harcourt, Brace & World, Inc. New York, 1964
99. F. B. Pinion: A T. S. Eliot Companion, first published in papermac 1989, by: Papermac
100. Ifor Evans: A Short History of English Literature, penguin Books, fourth revised and enlarge.
101. T.S. Eliot: The Complete Poems and Plays 1909-1950, Harcourt Brace & Company, New York, 1980.
102. T.S.Eliot: Swinburne as Critic, Sacred Wood, www.bartleby.com/200/. Online ed.: published July 1996
103. Wordsworth: Preface to Lyrical Ballad, English critical Texts, ed.: D.J. Enright and Ernst De Chickera, Oxford University press, Sixth impression 1992